أ.د/ حسن عطية

د. نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقي

هى واحدة من أبرز نقاد زماننا ، ومن أكثرهم تفاعلا مع النشاط المسرحى على أرض الواقع ، ومن أجرأهم فى تقديم العلوم النقدية الحداثية ومناهجها ، واختبار ما تركن إليه فكريا فيما يعرف بالنقد التطبيقي ، أى نقد العروض المسرحية ، وليس فقط الاكتفاء بتدريسها نظريا فى قاعات الدرس الأكاديمية ، وهى أيضا من أكثر نقادنا فى العقود الأربعة الأخيرة إيمانا بحرية المبدع وحقه فى التجريب المستمر ، والدفاع باستماتة عن هذه الحرية وهذا الحق فى التجريب .

لهذا ناضلت من أجل حضور المسرح المستقل فى حياتنا ، وساهمت فى تجميعه ونشر أفكاره ، ودافعت بقوة عن الاتجاهات التجريبية فى المسرح ، وحق شبابنا فى تجاوز الأشكال المسرحية المتوارثة والسائدة ، وابتداع أشكال مغايرة ، بشرط عدم الانفلات من جوهر المسرح الذى يميزه عن أجناس فنية وأدبية وأخرى ، كما أنها من أنضج من استخدم المنهج السيميوطيقى فى دراساتها ومقالاتها النظرية والتطبيقية ، وأفضلهم فى تمثيل هذا المنهج وتدريسه ودعم تيار كامل له فى معاهدنا الفنية وساحات نقدنا .

مع بداية ثمانينيات القرن الماضى ، اقتحمت د . "نهاد صليحة" حقل النقد

التطبيقى ، تزامنا مع تدريسها بقسم النقد الأدبي بالمعهد العالي للنقد الفنى ، عقب عودتها مباشرة من المملكة المتحدة ، بعد حصولها على الدكتوراه عام ١٩٨٢ ، متشبعة بالتيارات والنظريات والمناهج النقدية الحديثة التى ظهرت وانتشرت فى أوروبا السبعينيات ، واختيارها الواعي لتيار ما ونظرية محددة ومنهج معين ، وهو اختيار يتسق مع رؤيتها للفن والحياة ، وهى رؤية لم تتبلور فى أوروبا خلال سنوات حياتها العلمية هناك ، بل تم تأسيسها فى الدراسة الجامعية فى منتصف ستينيات القرن الماضى ، مما يؤكد على امتلاك ناقدتنا المتميزة رؤية متكاملة وصلبة ، لا انقلابات داخلها ، ولا اختيار لمنهج ما وفق حركة الزمن المتقدمة ، طورت معها منهجها النقدى عمليا عبر ما يقرب من أربعة عقود ، مستفيدة من كل تقدم يحدث فى العلوم الأدبية والفنية والفلسفات الحداثية ، كى تضيف لمنهجها عمقا وأبعادا جديدة ، تجعله مسايرا لما يحدث فى العالم من تطور منهجى فى حقول النقد الأدبي والفنى عامة ، والمسرحي خاصة .

وبالطبع لم تكن ستينيات القرن الماضي المزدهرة بالإبداع والنقد مجرد عقد منبت الصلة عن العقود السابقة عليه والنشاط المسرحي والنقدى زمنذاك ، بل أن الصراع الفكرى والسياسي الذى اندلع في الخمسينيات فى مصر والوطن العربي سعيا للتحرر الوطني / القومى ودعم أسس الحداثة ، وتجلت صوره فى الخلاف بين الفكرين الماركسى والقومى من جهة والفكر الليبرالي من جهة أخرى ، وعبر عن نفسه ، ضمن ما عبر ، فى حقول الإبداع والدراسات الأدبية والفنية ، فطرح أفكارا جديدة حول وظيفة الفن ودور الفنان فى المجتمع ، وعلاقة الشكل الفنى بالمضمون الفكرى ، وحقيقة فصل كلا منهما عن الآخر ، ومدى التزام المبدع بهموم مجتمعه أو طبقته ، وعلاقة الإبداع الراهن بموروثاته الممتدة فى تاريخه من ناحية ومنجزات الحضارة الغربية المنعكسة على جغرافيته من

ناحية أخرى ، وتجمعت أقلام الصراع المشروعة فى معركتين شهيرتين عرفتا بمعركةالقديم والحديث ، ومعركة الفن للفن والفن للمجتمع .

تجلت الأولي في الخلاف حول الشعر العمودى وشعر التفعيلة ، وبرز بقوة فى الجدل الذى دار بين د . بنت الشاطئ ممثلة للقديم ود . "لويس عوض" منحازا للحديث وفى مقدمته الشعر الحر ، وتجلت المعركة الثانية فى منتصف الخمسينيات فى الجدل الذى دار بين د . "طه حسين" و"محمود أمين العالم" ، والتى رأى فيها الأول اللغة هي صورة الأدب والمعاني دلالته ، بينما رأى الثانى مع زميله "عبد العظيم أنيس" أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والمعانى وأن العلاقة بين الاثنين علاقة جدلية تؤثر كلا منهما على الأخري .

واستمر الجدل سجالا حول هذه الموضوعات ، حتى تفجرت من جديد فى منتصف الستينيات ، وعلى صفحات الصحف وفى الأروقة الجامعية ، معركة نقدية بين المدرستين الأعلى صوتا وقتها حول طبيعة ووظيفة الأدب ، وضمنه المسرح المصنف وقتها داخل حقول الأدب ، حمل لواء الأولى الناقد بالصحف المصرية ورئيس قسم النقد وأدب المسرح (الدراما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالي غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجي للعمل الفنى ، وهو فى الأساس تابع له ، بمعنى أن المضمون الواقعى المتقدم يستدعى شكلا واقعيا متقدما ، والعكس الصحيح ، ومن ثم فأن وظيفة الفن الأخلاقية فى حياة المجتمع تتطلب من المبدع صياغة جمالية تعبر عن حياة هذا المجتمع وتنقل له رسائل أخلاقية متقدمة ، مما يفرض على الناقد منهجا ينطلق من المضمون فى العمل المنقود ، ثم البحث عن مدى قدرة المبدع على استخدام تقنيات شكلية قادرة على توصيل هذا المضمون ثوريا كان أو غير ثورى بصورة صحيحة أو مشوشة لمتلقيه .

أسست هذه المدرسة رؤيتها للفن داخل مجال الدراسات السوسيولوجية ، رافعة شعار (الفن للحياة) ، ونعُتت منهجيتها وقتها ب (النقد من الخارج) ، أى الانطلاق من وظيفة الفن الاجتماعية والمحتوى الدلالي الهادف للعمل المبدع ، بينما تأسست المدرسة المناهضة داخل مجال الدراسات الجمالية / الشكلية ، رافعة شعار (الفن للفن) ، ونعتت منهجيتها ب (النقد من الداخل) المعتمد على التحليل الموضوعى ل (الشكل) الفني ، الذى هو غاية الإبداع وغاية المبدع من إبداعه ، دونما كبير إهتمام بمحتواه الفكرى ، ولا بالسياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية والنفسية المؤثرة على المبدع لحظة إبداعه ، وحمل لوائها فى المعركة المشار إليها الناقد والكاتب الأدبي د . رشاد رشدى رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، والذى شغله لأكثر من عشرين عاما ، فضلا عن تلامذته بالقسم وقتذاك ، والذى كون منهم فى الأساس جماعة حملت اسم (جماعة النقد الحديث) أى الجماعة المنتمية لأفكار مدرسة (لنقد الجديد) الأنجلو أمريكية ، بعد أن انتقاهم وعينهم معيدين بالقسم وصاروا دكاترة فيما بعد : ماهر شفيق فريد وسمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب ، وعبر مجلة (المسرح) التى أنشأها عام ١٩٦٤ بمسرح الحكيم وصارت لسان حال مدرسته الشكلية ، والتى هيمنت على تدريس الآداب الإنجليزية والعالمية بقسم اللغة الإنجليزية طوال ستينيات القرن الماضى .

ما أن حصلت الفتاة المتمردة الطموحة المتعلقة بحلم الطواف حول العالم ، ابنة السبعة عشر ربيعا على شهادة الثانوية العامة عام ١٩٦٢ ، حتى التحقت بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة ، كى تمتلك لغة تسمح لها باختراق العالم جغرافية ثقافية ، وذلك فى ظل هيمنة كاملة لنظرية الفن للفن ، ومناهج الفصل بين الشكل والمضمون ، وتدريس أفكار المدرسة الجديدة ، ورموزها "ريتشاردز" و"بروكس" و"آلان تيت" و"كرورانسوم" وصاحب القدم المعلي

"ت .س .أليوت" الذى كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها فى النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبعت "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدى على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عنانى" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثى الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء فى حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussexساسيكس عام ١٩٦٩ ، وأهلها بعد عودتها من المملكة المتحدة ١٩٧٣ ، ثم رحلة تدريسية لأقل من عامين بإحدى جامعات المملكة السعودية عام ١٩٧٧ ، أهلها للتعيين مدرسا مساعدا بالمعهد العالى للنقد الفنى ، مما ساعدها فى الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكسترعن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطانى الرومانسى - أيضا - المدافع عن الحرية لكل شعوب العالم ، ابن نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر "جورج جوردن بايرون" ، بعنوان (مسرح لورد بايرون - قراءة حداثية) ، يمنحها اختيارها هذا فرصة السباحة العميقة فى بحر أفكار "بايرون" ، خلال عامين كاملين فى إنجلترا ، ودراسة بناء نصوصه الدرامية وأفكاره المبثوثة عبرها ، باحثة عن قدرته على التعبير عما أسمته الرومانسية ب (روح العصر) ، واصلة إلى نتائج مبهرة تؤكد على اختلاف "بايرون" عن "شيلى" و"وردزورث" ، رغم السمات العامة المتشابهة ، وأنه فى رؤيته للعالم ليس رومانسيا خالصا ، بل أنه سعى للهروب من الرومانسية المعبرة عن روح العصر بالعودة للكلاسيكية

المتراجعة فى زمنه ، "فانتهى به المطاف أن يكون وجوديا ، لأن رؤيته للدنيا رؤية فيها كثير من العبث" ، فدراستها للشكل الجمالى لنصوص "بايرون" المسرحية الرومانسية ، أثبت لها أنه هارب من رومانسية (المضمون) لكلاسيكية (الشكل) الفنى .

آثار عملها الاحترافي كمعلمة بالمعهد العالي للنقد الفني ، مطلوب منها ليس فقط نقل المعارف والنظريات والمناهج النقدية لطلابها ، بل والأهم هو إثارة وعيهم تجاه هذه النظريات والمناهج ، ودفعهم للتفكير فيها ، آثار أمامها قضية كيفية التعامل مع المدارس الأدبية / الفنية والنظريات النقدية التى تُدرسها لطلابها داخل جدران المعاهد الفنية ، فجمعت أوراقها المنشورة وغير المنشورة لتصدر بها كتيبها الأول المعنون ب (المدارس المسرحية المعاصرة) {المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب} ، والذى أعيد طبعه فيما بعد بمكتبة الأسرة عام ١٩٩٤ بعنوان (المدارس المسرحية) فقط ، ثم أعيد طبعه مرة أخرى بإضافات بعنوان (تيارات مسرحية معاصرة) {مكتبة الأسرة ١٩٩٧} شملت ما استجد من تدريسها لتيارات مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارلود بنتر ، وما بعد العبث مسرح الاستهزاء والتتفيه / ومسرح بريخت ومسرحه الملحمى ، مع إطلالة على المسرح العمالي فى الغرب ، ودراسة تفصيلية مكثفة للمونودراما .

أهدت المعلمة د . "نهاد صليحة" كتيبها الأول "إلى طلبة وطالبات المعهد العالي للنقد الفنى والمعهد العالى للفنون المسرحية" ، حريصة فى اختياراتها للمدارس المسرحية وقتها أن تقدم لهم أبرز ما ظهر منها فى بدايات القرن العشرين ، ملمحة طول الوقت عن تعبير هذه المدارس عن روح القرن العشرين التجريبية الوثابة ، ومختارة أبرزها وهى الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والسوريالية والتكعيبية ، مرتئية توحدها "فى رفض الأساليب الفنية الموروثة"

مع اختلافات فى الصياغة الشكلية بينها ، مثلما كان الحال مع الرومانسية ، وإدراكها أن ثمة اختلافات كبيرة لدرجة التباعد بين "بايرون" و"شيلى" ، مرجعة ذلك للفروق الفردية بين الاثنين ، وليس على طريقة الفرنسية "مدام دى ستال" التى عرفت الرومانسية فى فرنسا وألمانيا ، واكتشفت أن للمجتمع (المؤسسة الاجتماعية) دور مؤثرا فى الاختلافات القائمة بين مبدع وآخر داخل نفس المدرسة الفنية ،{عن الأدبمنظوراً إليه في علاقته معالمؤسسات الاجتماعية} ، ولهذا ابتعد كتيبها قصدا عن المدرسة الكلاسيكية التى ثارت عليها هذه المدارس (المعاصرة) الخارجة من معطف الرومانسية وتعظيم دور الفنان الفرد داخلها ، وأقصى بذات القصد المدرسة الواقعية وتنوعاتها المختلفة ، والتى نافست المدارس المختارة بقوة وأطاحت بها خلال النصف الأول من القرن العشرين .

أهدت الناقدة البادئة الاشتباك مع الحركة المسرحية كتابها الثانى (المسرح بين الفن والفكر){الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦} . إلى والديها من علماها "أن العبودية والفقر سبة فى جبين الفلسفة والفكر ، وأن الفنان الحقيقى هو من يبحث عن الحقيقة فى أعماق التراب لا فى تهاويم السحاب ." ، دائرة فى الجزء الاول النظرى منه حول القضيتين اللتين شغلتا وعيها النقدى فى العقدين السابقين ، سواء خلال دراستها العالية بقسم اللغة الإنجليزية بالقاهرة ، ومعارك أستاذها "رشاد رشدى" ومدرسته فى ستينيات القرن الماضى ، أو عبر دراساتها العليا بالمملكة المتحدة فى سبعينياته ، وهى قضية الشكل والمضمون ، وقضية الفن والحياة ، مدمجة القضيتين فى علاقة واحدة ، حيث رأت أن الخلاف بين فريقي الخلاف بينهما ، أوجد فريقا متعصبا يستقل بالشكل الفنى عن المضمون العقائدي ، ومن ثم عن الحياة ، والآخر يؤكد على أهمية "شعار الفن للحياة" ، "بغض النظر عن أية اعتبارات فنية شكلية" ، مما يحول الفن فى نظرها "إلى ضرب من الدعاية الواعية" ، وبهذه الصياغة ترى ناقدتنا أن "كل من المفهومين

ينطوى على فصل تعسفي بين الفن والحياة ، وبين الشكل والمضمون" (المسرح بين الفكر والفن ص ١١) ، وذلك لأن شكل المسرحية هو مضمونها ، كما أن صيغة السؤال تحدد معناه ، أو توجه المتلقي تحو المعني الأقرب ، مما يؤكد على عدم القدرة على فصل الشكل عن المضمون ، ومن ثم عدم القدرة على فصل الإبداع عن الحياة ، حيث إن الإبداع ليس إلا محاولة لاستعادة التجربة الحياتية فى تجربة فنية ذات جدل مع الحياة المعيشة ، والعمل الفنى بالتالي هو "تشكيل رمزى ديناميكى ، يعتمد فى نسقه على إقامة علاقات متوترة" بين ثنائيات متعددة كالماضى والحاضر أو الوعى أو اللاوعى أو المبدع والمتلقي .

لم يعد المشكل عند ناقدتنا قائما على محاولة الفصل بين العمل الفنى والحياة ، بل فى محاولة "استخلاص قوانين فنية من أعمال فنية سابقة وفرضها فرضا تعسفيا على نزعة الإبداع أو استقبال المتلقي للعمل الفنى" (المسرح . . . ص ١٣) مرتئية أن هذه المحاولة "إيديولوجية وليست فنية" يفرضها (الفكر) على (الفن) ، وتتنازع حولها التيارات الفكرية المتعاقبة فى التاريخ البشرى .

تتجلى أهمية هذا الفهم لماهية العمل الفنى فى منهجية د . نهاد صليحة ليس فى استبعاده العلاقة الجدلية بين المبدع ومجتمعه ، الكامنة فى البناء (الشكل) الدرامي لعمله الأدبي أو الفنى ، والمتطلبة منه كمثقف أن يكون له دور فاعل بين ناسه ، بل تتجلي بصورة واضحة فى تأسيس رؤيتها للفن علي رفض قاطع لانصياع العمل الجديد لأية قوانين سابقة عليه ، أو صيغ شكلية مستخلصة من أعمال سابقة ، مما يمنح هذا العمل الفنى الجديد الحرية كاملة فى الخروج على أية قواعد سابقة ، أو أية قوانين مطروحة ، مما يتم معه تجاوز أية جدل حول فصم أو ربط الشكل بالمضمون ، أو الفن بالحياة ، فهى ليست عندها سوى "سفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له" (المسرح بين الفكر والفن ص١٥) .

يسيطر ما هو إنساني كلي على هذا الكتاب ، عوضا عما هو مجتمعي زمني ، ويسعى لتقديم تفسير لمفهوم "الدراما في ضوء الحياة الإنسانية التي ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهي المعرفة عن طريق التصارع أو الجدل" (المسرح بين . . . ص١٧) ، ولذا فمفهوم الدراما كجنس لا يتغير ، والمتغير هو الموقف العقائدي (الإيديولوجي) منها ، الذي يغير بدوره (شكل) الدراما دون جوهرها ، ويخلق "نظريات درامية" متعددة بينما يظل مفهوم الدراما واحدا ، وهي ذات الرؤية التي قرأت بها المدارس الفنية التي اختارت الحديث عنها في كتيبها الأول ، حيث رأت أن (أشكالها الفنية) متوحدة ، بينما المختلف بينها ، أو المؤدي للاختلاف فيما بينها هو الموقف العقائدي منها .وهي هنا تستكمل حديثها عن المدارس المسرحية السابقة والمتوازية مع ما ذكرته من مدارس معاصرة في كتيبها الأول ، فتتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية ، كما تقف مليا عند المدرسة التي هيمنت على دراساتها الجامعية منذ ما يقرب من عشرين سنة خلت ، وهي مدرسة النقد الجديد ، التي رأت أن العمل الفني هو "عالم عضوي مستقل بذاته من العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعرية ، يفرز للقارئ تجربة فنية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة"(المسرح بين . . . ص ٥٩) ، وهي رؤية ستظل قابعة في عمق منهجية ناقدتنا ، متجلية في استخدامها في المرحلة الزمنية الأولي لمصطلحات مدرسة النقد الجديد مثل (التجربة الفنية) و(الشكل) و(المضمون) ، ومطورة لمصطلحاتها في المراحل التالية ، مبتدعة زهورا جديدة يانعة ، دون أن يتغير الجزر القار في التربة الفكرية المؤسسة لوعيها النقدي .

محفوظ عبد الرحمن

الفانتازيا التاريخية الساخرة تقاوم الواقع المتردى

يعرف أسرار الكتابة الدرامية للمسرح ، كما يعرف أسرار المسرح ذاته ، ينتمى للحظته الزمنية ، وتصبو عيونه لمستقبل أفضل لمجتمعه ، ويؤمن بأن الفن رسالة ، والمسرح قضية ، والمبدع مثقف غير محايد تجاه واقعه وعليه أن يقوم بدوره الذى حمله ضمير المجتمع له ، كى ينير له الطريق ويوقظ وعيه ويدفعه لمواجهة حصار الحاضر وإحباطاته لتغيير واقعه إلى ما هو أفضل وأعدل .

أنجز أعمالا جادة فى حقل السرد الروائى والقصصى ، وأصبح له القدم المعلى فى مصاف كتاب الدراما التليفزيونية العظام ، وأدت محاولة له فى ستينيات القرن الماضى إلى تأخر اقتحامه لعالم الكتابة الدرامية للمسرح ، حيث قدم نصه المجهول (اللبلاب) للهيئة العامة للمسرح والموسيقى عام ١٩٦٣ ، ووافقت عليه لجنة القراءة ، وقام بإخراجه "كمال حسين" ، لكن رفض عرضه ، فيما يبدو رقابيا ، قبل فتح الستار عنه بأيام قليلة ، مما أدى لابتعاده عن الكتابة الدرامية للمسرح ، والتفرغ للكتابة الدرامية للتليفزيون الوليد ، الذى بدأ الكتابة له منذ ١٩٦٥ ، متوقفا لعقد كامل عن المسرح ، حتى كتابته نصه المعروف (حفلة على الخازوق) ، وبعد أن ابتعد هو بذاته عن الوطن ، عقب انقلاب السادات على التجربة الناصرية ، وابتعاد النظام عن تحقيق العدالة الاجتماعية التى كان يصبو إليها جيله وتعلق حلمه ببدايات تحققها فى الستينيات ، مع ميل النظام

الساداتى للفكر الرأسمالى واقتصاد السوق ، ومعاداته للمثقفين التقدميين ، والذى كان يسميهم ب "الأراذل" ، وتبلور ظهور الثورة المضادة ، مما أدى إلى هجرة مجموعة كبيرة من ألمع الأدباء والفنانين والمخرجين فى أكبر عملية نزوح جماعى للأدمغة المصرية لخارج البلاد ، مثل "محمود السعدنى" و"أحمد عباس صالح" و"أمير اسكندر" و"على شلش" و"سعد أردش" و"ألفريد فرج" و"غالى شكرى" وغيرهم كثر ومنهم كاتبنا المتميز .

ذهب "محفوظ عبد الرحمن" إلى المملكة السعودية أولا ثم إلى الكويت ليعمل كاتبا للدراما التليفزيونية الصاعدة ثم رئيسا لقسم النصوص فى التليفزيون الكويتى (٧٤- ١٩٧٨) ، فتهيأت له عوامل كثيرة لإعادة اقتحام عالم الكتابة الدرامية للمسرح وتأسيسه على بنية الحوار المشاكس لقضايا الواقع الساخنة ، وذلك بابتعاده عن مصر التى بدأ المسرح فيها منذ منتصف السبعينيات يميل فى غالبية عروضه للدعائية والتهريج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولا لما عرف بالمسرح السياحى أوآخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، والمسرح التجريبي والنظريات الشكلية منذ النصف الثانى من الثمانينيات ، وقد سمح له ابتعاده هذا عن الوطن حرية الكتابة للمسرح الإنساني الجاد ، فضلا عن وجود مخرج متحمس لكتاباته ، وهو المخرج الكويتى "صقر الرشود" ، الذى أتفق فى مسيرته الإبداعية مع فكر كاتبنا ، وشاركه الرأى فى كون الفن رسالة تنويرية للمجتمع ، لا تنقل الواقع كما هو ، ولا تهرب منه فى تهويمات فكرية وألاعيب شكلية .

وجد "محفوظ عبد الرحمن" نفسه فى موقف شديد التباين ، فهو فى الخليج بعيد جسدا عن وطنه وقيود واقعه وصرامة رقابته ، مما يسمح له بمناقشة أسخن قضايا الواقع ، وخاصة قضية الديمقراطية التى آمن بأنها الجناح الآخر للاشتراكية ، فلقمة العيش تتحكم فى صياغة البرلمان ، والمجتمع الفقير لابد

وأن تتحكم فيه قوة رأس المال ، والشعب غير المتعلم لا يهتم بمن يمثله ويشرع له قوانينه ، والمساواة وتكافؤ الفرص هي التي تمنح المواطن حق المشاركة السياسية في المجتمع ، في الوقت الذي تمثل فيه كتاباته عن وطنه وهو خارجه حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهي الشبهات التي طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتد والمتحالف مع القوى الظلامية خارج وطنهم ، فضلا عن حساسية الكتابة أصلا عن قضايا ساخنة ، وأبرزها قضية الديمقراطية بأجوائها الواقعية ، لدى أنظمة عربية تصادر حرية الحديث عن الحرية ، ولهذا أبحر بنصوصه المسرحية في أجواء التاريخ عامة الذي يعشقه ويراه ظهير الحاضر ، وفي الفنتازيا التاريخية بصورة خاصة ، والتي أري أنه أحد أهم مؤسسيها في الدراما العربية ؛ المسرحية والتليفزيونية ، وأبرز من كتب أعماله عبرها ، مستحضرا هذا الأجواء التاريخية لأرض الواقع ، ومقدما نوعا من المشابهة التاريخية ، التي تقرأ الحاضر في ضوء وقائع الأمس أو المتشابهة معه ، بهدف توصيل رسائل المسرح لمجتمع الحاضر التي هي غاية الكتابة عند كاتبنا الكبير .

إبحار "محفوظ عبد الرحمن" نحو الأجواء التاريخية أو ما يشابهها ، ليس نوعا من التقية الفكرية انفلاتا من رقابات الحاضر المتعددة وشبهاته الحائمة فوق كل تفكير حر ، وليس مجرد دس شخصيات الواقع في أردية التاريخ ، ومنحها حق الحديث من خلف أقنعة الأمس ، بل هو وعي من الكاتب بأن التاريخ هو وقائع جزئية حدثت في الماضي ، وترتبت نتائجها على مقدمات متصلة منطقيا بها ، وليس نتيجة لنبوءات خرافية أو أفعال ميتافيزيقية ، وعلى كتابة الراهن الدرامية أن تحول الجزئي إلى كلي ، وأن تكشف عن هذه العلاقة المنطقية بين المقدمات والنتائج ، واضعة إياها أمام عقل الجمهور المتلقي الآني كي يعرف إلى أين تقوده المقدمات التي يعيشها وتتشابه مع مقدمات الأمس ، دون معرفة نتائجها المختبئة في مستقبل أيامه ، وهو ما يجعل اختيار كاتبنا ل (موضوعات)

التاريخ أو ما يشابهها اختيارا دقيقا وشديد الوعى بالماضى والحاضر معا ، تبدى ذلك منذ أول مسرحياته الصاعدة لفضاء المسرح ، وهى (حفلة على الخازوق) ، والتى بدأ كتابتها فى المملكة العربية السعودية ، وأتمها بالقاهرة عام ١٩٧٤ ، وقدمها لمسرح الطليعة ليخرجها "سمير العصفورى" ، غير أن الرقابة رفضتها عامذاك ، ونشرت بدار الهلال عام ١٩٧٥ ، وقام "صقر الرشود" بإخراجها لمسرح الخليج بالكويت في العام التالي .

****

بإرشادات مسرحية طويلة ، تمثل نصا موازيا داخل الكتاب المتضمن للمتن الحوارى للمسرحية ، وبعيدا عن الجمهور المتلقي له فى المسرح ، نتعرف على شخصيات المسرحية المتحركة داخل أجواء تاريخية مختلقة ، والمرسومة بصياغة ساخرة منها ومن تاريخهما السابق على بداية حدث المسرحية الدرامي ، الذى يدور حول الفتى الفقير الحالم "الشاطر حسن" ، القادم حضوره من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الشعبية المصرية معا ، وأن نجحت حبيبته "هند" فى سرقة هذا الحدث الدرامى والقيام ببطولته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامي ، عبر المصادفة التى أوقعته بيد الشرطة ، ومدير سجن البلاد ومساعده اللذين فكرا فى أن بقائهما فى أماكنهما لابد وأن يستشعر معه ملك البلاد أن ثمة مؤامرات تحاك حوله ، فيقبضا على أول عابر سبيل ظهر يوم الجمعة ، ويكون هذا الفتى المراكبي البسيط والعاشق للحرية ، ويزج به فى السجن بهدف توظيفه للقيام بتهمة الهجوم على قصر الوالى ، مادام قد قبض عليه أمام القصر ، وهو يبرر توجهه لقصر الوالي ، بهدف نقل رؤيا رآها فى نومه له ، فثمة مصادفة أخرى ورطته أكثر فى التهمة الملفقة له ، ومفاد رؤياه أن أرض خضراء تقع على شاطئ بحر ازرق ، هاجمها جراد أكل كل شيء فيها حتى الإنسان نفسه ، أنها كارثة وعليه أن يخبر والى البلاد بها ، كى يحترس ويتحرك لينقذ

البلاد وشعبها .

يزج بالرجل الطيب فى السجن ، وتأتى لزيارته محبوبة "هند" التى ستحرك بقوة الدينار وجاذبية الأنثى وذكائها الحدث الدرامي بأكمله ، بمحاولتها إنقاذ فتاها عبر رحلة طويلة داخل دواوين الولاية الرسمية ، موقعة بمدير السجن والمحتسب والوزير فى حبائلها ، والثلاثة يمكن للممثل الواحد القيام بأدوارهم ، فهم متشابهون فى الشخصية والفكر ، والاختلاف فقط فى مستوى الوظيفة التى يمثلونها فى البلاد ، ولهذا تدفعهم الفتاة للتوجه لمنزلها ومع كل واحد منهم صك الإفراج عن حبيبها "حسن" ، مع الوصول تباعا لبيتها ، واختباء كل واحد منهم فى أحد الصناديق الأربعة والمتراصة فوق بعضها ، والتى نفذها لها نجار سقط فى غوايتها فأحتل الصندوق الرابع والأعلى ، مستدعية والى البلاد ليعرف حقيقة القادة والمسئولين فى بلده ، وهو ما يدفعه للأمر بالقبض عليهم ، وتعيين حاجبه للقيام بوظائفهم حتى يتسنى له أختيار غيرهم ، وتفجأ الفتاة بأن الحاجب لا يختلف شكلا وموضوعا وفكرة عن مدير السجن والمحتسب والوزير ، فهم جميعا أوجه النظام القائم ، وتغيير الأوجه لا يعنى حدوث أى تغير فى البناء السياسي والاجتماعي للولاية ، والوالى نفسه هو رأس هذا النظام الذى لا يفكر لحظة فى تغييره .

هذه هى القضية التى يطرحها فى صورتها الكلية كاتبنا الكبير ، أن التغيير الاجتماعي والسياسى فى أى مجتمع لا يتم بتغيير أشخصه ، بل بتغيير البنية الاقتصادية له ، والدراما تكشف عن حقيقة هذا الفكر بتعمد تحقيق التشابه الكامل بين مسئولي الأمس والمسئول الجديد ، كلهم أدوات بيد السلطة القائمة ، وبفعل اللطم الذى قامت به "هند" لرؤيتها الحاجب الذى حل محل رموز الفساد المقبوض عليهم ، ومنهية المسرحية نهاية ساخرة بمرارة العلقم ، تثير التفكير فى موضوع السلطة ، فلا تعويل على حاكم البلاد فى أقصاء الفاسدين ،

بل التعويل على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأويل أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من علن النفس واختبار "رورشاخ" خاصة ، فيعنى أن يسقط الناقد أو المتلقى عامة ما يراه هو على العمل الفنى ، لا ما هو موجود بالفعل داخل بنيته الجمالية ، كما أن نصوص كاتبنا تستعصي على أى فرض لأفكار من خارجها عليها ، فهى تسمو بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجم نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرجه "صقر الرشود" وقدمه على مسرح (كيفان) الكويتى فى ديسمبر ١٩٧٥ ، ومشاركته فى مهرجان دمشق المسرحي فى مايو ١٩٧٦ ، مما حفز كاتبنا على كتابة نص يسير فى ذات الاتجاه (الفنتازيا التاريخية الساخرة) ، وهو نص (عريس لبنت السلطان) وقام "صقر الرشود" بإخراجه وتقديمه عام ١٩٧٧ ، كما أخرج له فى العام التالي نص (السندباد) أو (الفخ والسندباد) ، وهو نص لم يطبع ، وأعتقد أن لصديقنا الناقد والكاتب :عبد الغنى داود" نسخة مخطوطة من هذا النص الأخير ، وقد صاحب سوء الحظ نص (عريس . . .) برحيل مخرجه المفاجئ عن دنيانا فى حادث سيارة أليم بدولة الإمارات فى ديسمبر من نفس العام ، وتدخل مخرج آخر فى بنية العرض ، مما أثر بالسلب على طبيعته وفكره حين تقديمه فى مهرجان دمشق المسرحي بعد عدة أشهر من رحيله ، فلم يستقبل بنفس حماس استقبال (حفلة على الخازوق) .

رغم أن نص (عريس لبنت السلطان) ، المنشور بشركة الأمل بالقاهرة عام ١٩٧٨ ، كان أقرب لقضايا الواقع الساخنة ، ومشيرا إليه ، بقيامه على موضوع حلول التتار بالأرض العربية ، وتحركهم للاستيلاء على مدينة متخيلة يبدو أنها سورية بوقوعها بين بغداد والقاهرة ، وإرسالهم رسولا للسان البلاد وحاشيته ، هو الفلاح

البسيط "أحمد الغلبان" الذى قبض عليه ودفع لينقل رسالة التتار للسلطان العربي ، وفحواها الاستسلام المهين وزواج "خاقان" التتار بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو قبول الغزو التترى على المدينة ، التى ستسقط بين أيديهم لا محالة ، وهو تحدى مصيرى يتطلب استجابة تتفق وقدرات السلطان وشعبه ، وهو بدوره السؤال الدرامي الذى يحدد مصائر الشخصيات المتشابكة معه ، إما القبول بمعاهدة صلح مهينة تباع فيها ذهبية البلاد الجميلة ، أو الوقوف ضد الغزو والخروج لصده ، وبالطبع يفضل رجالات الدولة ، التى شاهدنا مثلهم فى (حفلة على الخازوق) ، الاستسلام وتوقيع معاهدة السلام التى ستسمح للأعداء بالتسلل للبلاد واستباحتها ، بينما يرفض "حسن الغلبان" ومجموعة الصعاليك وشباب البلاد الخضوع للأمر الواقع ، ويقررون الخروج لملاقاة العدو والزود عن وطنهم .

مع بداية الثمانينيات يعود كاتبنا إلى وطنه ، بعد أن غادر كرسى الحكم الرئيس المناوئ للمثقفين ، دون أن يتغير النظام الذى أسس قواعده فى السبعينيات ، وظل كاتبنا على نهجه المسرحي فى التحذير مما هو قادم ، باللجوء للفانتازيا التاريخية ، التى صار متفردا فيها ، فيكتب حينذاك ثلاثية من النصوص القصيرة ، نشر بمختارات فصول ١٩٨٦ ، وهى : (ما أجملنا) الذى قدمه لأول مرة فريق (نادى المسرح المصرى) بالمسرح القومى عام ١٩٨١ من إخراج "عادل هاشم" ، ونشر عام ١٩٨٤ ، وتدور وقائعه فى قصر عباسى غير محدد الزمان ، أغتصب فيه شقيق الحكام الشرعي الحكم من أخيه بعد قتله ، غير أن للأخ أبن صار شابا وزعيما شعبيا يجمع حوله فى الجبال كل المناوئين للحاكم المغتصب ، ويهددون عرشه . ونص (أحذروا) نشر ١٩٨٣ ، أخرجه لأول مرة "ابو بكر خالد شلقامى" لفرقة (المسرح المتجول) فى العام التالي ، محذرا فيها السادة فى سبأ وفى كل المدن المتشابهة من طوفان قادم بانهيار سد البلاد ، منذرا الشعب من الاستسلام لأنظمة ظالمة مطاردة للحرية والعدل ، غير أنه فى النص الثالث (محاكمة

السيد م) ١٩٨٥ يقتل على يد صديقه غير الوفى "م" ، مما يدفع الشعب لحمل القاتل للسلطان لمحاكمته لمعرفة أسباب القتل ، إلا أن السلطان المغتصب لا يهمه الأسباب والدوافع ، بل يهمه فقط فعل الخلاص من الزعيم الشعبى ، بينما يهم الكاتب أن يؤكد فى ثلاثيته على أهمية المعرفة ، معرفة الإنسان والشعب لحقائق الوقائع التى يعيشون فى ظلها ، ويذبحون باسمها ، وتنتهك عدالتهم الاجتماعية باسم الحرية المفرغة من أبعادها المجتمعية .

من إخراج "سعد اردش" تقدم فرقة (المسرح الحديث) عام ١٩٨٩ نصه (الحامى والحامي) الدائر فى سياق فانتزى خيالى ، مستوحى من أجواء الف ليلة وليلة ، يفقد فيه الخازندار لؤلوة السلطان فى سهرة حمراء فى بيت الفاتنة "رضوى" ، ليكتشف فيما بعد أن اللصة هى هى ذاتها "رضى" التى ورثتها عن جدها ، الذى منحها فى الأصل للملكة كلها ، وليس لواليها فقط ، فليس لى حاكم أن يمتلك هذه الدرة اليتيمة وحده ، فهى فريدة عصرها ، ومع سريان الوقائع يدرك الجميع أن ثمة درتين أخريين مقلدتين بدقة فائقة عنها ، مما يصعب معرفة الحقيقية من المزيفة ، كما سعب معرفة من حامى البلاد من حراميها ، حيث تختلط الأمور ، ويتحالف رجالات الدولة مع اللصوص ، وينشغل السادة بالبحث عن الدرة ، بينما اللصوص ينهبون المدينة ، وفى النهاية تقد الدرة بيد أحد البسطاء المدينة ، الذى توجه إليه وإلى الجمهور الفاتنة "رضوى" دعوتها بأن يكون شجاعا وعادلا كى يمكنه الحفاظ على درة البلاد .

تتناسج دوما فى أعمال كاتبنا المعرفة بالحرية والعدالة الاجتماعية ، أنها ثالوث الحياة الكريمة للمجتمع ، والدعوة لضرورة أن يثق الحاكم بالشعب ، ويحقق لمجتمعه ما يحلم به ويستحقه ، تعد واحدة من أبرز رسائل مسرح "محفوظ عبد الرحمن" ، والتى كشف عنها فى مجمل مشواره الدرامي المسرحي منذ نصه الأول المعروف (حفلة على الخازوق) حتى نصه (الملك يلهو) الذى يبدو أنه

كتبه فى نهاية الثمانينيات ، ليتوقف مرة أخرى عن الكتابة للمسرح لأكثر من عقد كامل ، حتى عودته للكتابة وتقديمه لنص (بلقيس فى مملكة التيه) عام ٢٠١٠ ، وأن قام الكاتب والناقد د . "عمرو دواره بإخراج (الملك يلهو) لفرقة مسرح الغد عام ٢٠٠٢ ، والدائر حول فقد سلطان البلاد لهويته وعرشه ، حينما يهبط مع وزيره لوسط المدينة ذات يوم متنكرين ، ليعرف أسرار أهلها ، ويتعرف على موقع الثائر على ملكه "بشر الراعي" وسط العامة فى إحدى حانات المدينة ، والتى يقبض عليه ووزيره فيها ، ويتنكر رجاله فى القصر ، بعد أن تآمرت زوجته السلطانة عليها ، فلا يجد أمامه مفر غير الانضمام للثوار كى يسترد عرشه ، ويكون فى معية الثائر الذى رفع سيفه فى وجه النظام الفاسد .

قبل أن نقف وقفتنا الأخيرة مع أحدث ما قدم لكاتبنا الكبير ، ويسير به فى نفس بحاره التاريخية والفنتازية التاريخية ، نشير إلى نص فريد له هو (كوكب الفيران) الذى كتبه عام ١٩٨٣ ، وصاغه فى صيغة رمزية شفافة ، وبمضمون واضح جلى ، ورسائل مباشرة للواقع الملتهب لا تحتاج لأى تأويل ، ونشر النص بدار شهدى ١٩٨٤ ، وأخرجه بفرقة المسرح الحديث د ."محمد عبد المعطي" فى موسم ١٩٨٧/٨٦ ، ويدور حدثه الدرامي فى الزمن الراهن ، وبشخصيات معاصرة للمتلقى ، تواجه فى إحدى قرى مصر ، وتحمل اسم (كفر سبع) بظهور فئران متوحشة ، يطلق عليها الفلاحون اسم (الفانتوم) ، ولا توجد إلا فى صحراء نيفادا الأمريكية ، القى بها البعض فى القرية الطيبة لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطبيبة الواعية فى وجه هذا التسلل المميت للوطن الطيب ، وينتهى النص بخطبة عصماء تحذر العالم الثالث من هذا الخطر الداهم .

****

يمكننا التوقف هنا أحدث ما كتبه وعرضه كاتبنا "عبد الرحمن" ، وهو (بلقيس فى

مملكة التيه) نموذجا لقراءة النص وعرضه معا ، مؤكدين على أن العرض المسرحي الجيد لابد ولأن يشحذ قدراتنا على تلقى وتحليل وتفسير عناصره بصورة دقيقة ، فجودة المنتج تستلزم جهدا نقديا لا يستهين به لتخلفه عن المهيمن أو يهوله لمجرد مجاراة صرعات سائدة ، وذلك بداية من النص الدرامى المعتمد عليه ، فحصا لكيفية صياغته بصورة مرئية سمعية حاضرة فى فضاء المسرح ، وكشفا لهذه العلاقة المتشابكة بين النص والعرض ، والرؤية المتداخلة بين صناع العرض بأكملهم ؛ من كاتب النص لمخرجه وممثليه ومصممى سينوجرافيته ، ولذا فأن عرض (بلقيس) الذى قدمته فرقة المسرح القومى ، للكاتب "محفوظ عبد الرحمن" والمخرج "أحمد عبد الحليم" ، يحملنا عبء مدارسته بتأن ، حيث يجذبنا من أول عنوانه لعالم زاخر بالأفكار والمعلومات والرسائل التى يطرحها النص - الذى كتب منذ سنوات - على جمهوره الآنى ، خاصة مع تجهيزه للعرض فى سياق سياسى وفكرى قبيل ثورة يناير الشبابية ، وعرضه بعدها فى سياق سياسى وفكرى و(مزاجى) مختلف ، وهو العنوان الذى يحمل اسم بطلة العرض الدرامية "بلقيس" ، والذى بدوره يستدعى من الذاكرة حكايات هذه المرأة الأسطورية التى حكمت مملكة سبأ ، واشتهرت بجمالها وثراء مملكتها ، والجاذبة بدورها لحكاياتها الأسطورية مع "سليمان" (الحكيم) ، ملك اليهود فى الزمن الغابر ، وروت الكتب السماوية الثلاثة حكايته مع "بلقيس" هذه ، مما جعل اسمها لا يأتى إلا مقرونا باسمه وبحكايته الخرافية معها ، وهو ما يؤثر على قدرة المتلقى على الاستقبال الحر للمسرحية المستخدمة لاسمها وصفات كثيرة منها ومن حكاياتها ، والتى تجدل جديلة (درامية معاصرة) من الحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية الدائرة حول هذا الرمز الرائع للمرأة الملكة القوية والأنثى الشامخة فى المخيلة العربية ، فيقرأ بحكايات الماضى فى ضوء العرض الآنى ودلالاته الخاصة به ، فتصير المعرفة السابقة (باترونا) يقيس عليه الإبداع الجديد ، ويهمن العالم الأسطورى على عالم المسرحية الإنسانى ،

ويتشابك التاريخي بالمعاصر ، والخيالي بالواقعي ، وتبقى الرسالة مضمرة في بنية تبدو بلورية ، نرى أنها ليست كذلك بالمرة .

هنا تتشكل المعضلة الأولى في عملية تلقي العرض المسرحي ، حيث من الضروري أن يفك المتلقي شفرات العرض ويفسر رموزه ليفهم رسالته وفقا لثقافته الخاصة ، وهو أمر طبيعي ، غير أن هذه الثقافة الخاصة ، التي تمثل إطارا مرجعيا للمتلقي ، تشكل عبئا على عملية التلقي ذاتها ، حيث لا تمنح شخصية "بلقيس" نفسها - نصا وعرضا - وجوهر شخصيتها من خلال كلمات النص وفعلها داخله ، وتجليها في فضاء المسرح ، بل أيضا من خلال ما يعرفه المتلقي المصري عنها ، مثلما هو الحال مع شخصيات يعرفها المتلقي المصري مسبقا مثل "إيزيس" و"عنترة" من موروثه الثقافي المصري / العربي ، وأيضا من ثقافته المعاصرة لشخصيات مثل "دون جوان" و"دون كيخوته" وعوالمها الخاصة ، مهما دخلت هذه الشخصيات في أعمال جديدة ، فمن السهل عليه اكتشاف حضورها في الأبنية المسرحية الجديدة ، بينما الأمر مختلف مع شخصيات لا يعرفها مثل "خوانا المجنونة" أو "بدرو بارامو" ، إذا ما استوتا أمامه في عمل ما ، وذلك بسبب عدم عبورهما بمخزونه الثقافي القابع في لاوعيه الجمعي ، رغم أن الأولى هي ملكة أسبانيا في النصف الأول من القرن السادس عشر ، وتعرفها المجتمعات الناطقة بالأسبانية ، وصيغت عنها أفلام ومسرحيات أسبانية كثيرة ، والثاني هو أسم لبطل رواية المكسيكي "خوان رولفو" المعنونة بأسمه ، ومع ترجمتها للعربية منذ سنوات ، ألا أنها مازالت محصورة في قراءات المتخصصين بالآداب العالمية ، والمكتوبة بالأسبانية بوجه خاص .

في نصه (بلقيس في مملكة التيه) المكتوب فيما يبدو ٢٠٠٢ ، والمنشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، والذي أخرجه "أحمد عبد الحليم" لفرقة المسرح القومي أوائل ٢٠١١ والوطن ثائر على نظامه القائم ، الأمر مع "بلقيس" جد مربك ،

ومـثير للالتباس ، تعمده النص وإصر عليه المخرج ، بداية من أنسنة الشخصية وحكايـتها ، مرورا باستخـدام خطوط من الحكايات القديمة ثم التـشكيك فيها فى ذات الوقت ، وصـولا لنقض الحكاية بـأكملها ، سـواء أجاءت من رحـم التاريخ ، أو تلونت بألوان أسطورية ، وذلك بداية مـن افتتاحية النص المكتوب ، والتى تبدأ بمـوقف يشبه الحلم أو الكابوس بعقل الملك "الهدهاد بن شرحبيل" ملك سبأ بلقائه ب"المنذر بـن المنذر" وزير الملـك العظيم ، الذى جاءه بنذير شـؤم ، يفجر حدث الدراما ، طالبا الأميرة "بلقيس" لملك مملكـة لا يعرفونه ولا يعرفـونها ، والمثير أمام ملكـة سبأ هنـا ليس طلب الـزواج ذاتـه ، فكم جاءها من خطاب كـثر ، بل فى الوفد الضخم من الفرسان القادم لدعم طلب الزواج ، والتهديد بضرورة تحقيقه ، وكـأنه زواجا قسريا ، طلبه حاكم طاغية فلابـد من تنفيذه ، مما يذكرنا بالطلب الصريح لملك التتـار "خاقان" الزواج بالفـتاة "ذهبية" ابنة الـسلطان ، أو التـهديد بغزو المدينة ، فى (عريس لبنت السلطان) .

يستبدل المخرج "أحـمد عبد الحليم" بهذا المـشهد الأفتتاحى كـابوسا آخر يداهم الأميرة "بلقيس" ذاتها ليوقظها مفزوعة من نوم بوسط منتصف فضاء المسرح ، كـانت مستغرقـة فيه أثناء افتتـاح العرض برقصات لمجموعة من الـشباب تجسد بالحـركة الراقصة هـذا الكابوس الـذى يحاصـر فيه الرجال الفتيـات بصورة عنيفة ، فى دلالة واضحـة على إحساس أنثـوى بوقوع مصيـبة قادمة ، قـابعة فى موقف درامي يعد المتلقى لـوقوع حدث جلل تخشاه الأميرة وتتنبأ بـه ، ومن ثم فأن فى هـذا التبـديل دلالـة علـى نقل ثقـل الدراما من الأب (الملك) للابـنة (الأمـيرة) ، واستـعادة لدورها الأسطـورى الـذى يـضعها فـى صدارة الأحـداث ، ويصـوغها ك (امرأة) قـوية لابـد من إخضـاعها ل (رجل) أقـوى وأكثر حـكمة ، فـالأساطيـر التى صاغتها العقليـة الـذكورية ، لا يفوتـها أمر كسر تعاظم أى امـرأة فى الـدنيا بقوة الرجل وعقله الحكيم .

تبدأ أحداث المسرحية فيما بعد هذه الافتتاحية الكابوسية ، بالحديث عن ملك عظيم أرسل رسله المدججين بالسلاح لمملكة بعيدة عنه ، طالبا الزواج بالأميرة الجميلة "بلقيس" فقط لا غير ، لكى يضمها لحريمه بزوجاته المائة ، لا حديث أذن عن مملكة قوية تسبح فى الرخاء والجمال ، توجد بأقصى جنوب الجزيرة العربية ، فى اليمن تمركزا وامتدادا حتى الحبشة فى القارة الأفريقية ، وتحكمها امرأة فاتنة هى "بلقيس" ، وتدين بدين غير سماوى ، وصل لسمع الملك العظيم فى أقصى شمال غرب الجزيرة العربية ، حيث مملكته العجيبة ، والذى تستدعيه الذاكرة من قلب الحكايات الدينية والأسطورية ، كلما جاء اسم "بلقيس" ، وهو ملك اليهود "سليمان" الذى يحكم مملكته (أورشليم) بالإنس والطير والجن ، وأثاره ما جاء به هدهده من سبأ بالنبأ اليقين عن امرأة تحكم هذه الدولة البعيدة بالقوة والبأس ، وتملك "عرشا عظيما" ، وتعتنق مع أهلها ديانة تعبد الشمس ، فبعث إليها هدهده بكتاب فى منقاره ليلقى به بحافة فراشها ، آمرا إياها وشعبها بالرحيل إليه مؤمنين باليهودية ، فلما تشاورت مع رجالها الأقوياء أكدوا على قوتهم وبأسهم وقدرتهم على المواجهة بالحرب ، على حين رأت هى ضرورة المهادنة بإرسال الهدايا ، حتى تعرف حقيقة قوة هذا الملك الآمر ، فأرسل إليها جيشا ضخما ، يخرجها وأهلها من مملكتها ويأتى بها وبهم إليه أذلة صاغرين ، لأنه القوى الذى طلب هذا ، ودون ذنب منهم جنوه غير عدم معرفتهم بديانته وعدم إيمانهم بها ، كما أرسل عفريتا من جانه يأتى بعرشها فى لمح البصر ، لتفاجئ حين وصولها به ، فتؤمن بقوته وبدينه ، وأن حكت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسراره الاقتصادية والعقائدية الغائبة عنها .

تطرح هذه الحكاية المستقرة فى ذاكرة المتلقى ، على عقله وهو يدلف لعالم هذه المسرحية ، رغم عدم وجودها بصورة جلية فيها ، وأن وجدت علامات منها

تثير الالتباس ، فاسم "سليمان" يغيب عن الملك المعتدى ، وأن بقى منه جبروته المعلن ، وهدهده يختفى ومعه خطابه الأول للملكة ، ويقال أنه "سمع" عن الأميرة الجميلة ، دون تحديد المصدر الناقل للملك عنها ، بل أن "بلقيس" نفسها لم تجلس كملكة على العرش بعد ، فوالدها مازال يحكم ، وهى بعد مجرد أميرة شابة يطلبها الخطاب ، وهذا "الملك العظيم" أحدهم ، فهو طالب الزواج بها ، وليس الإيمان بدينه ، ومع ذلك تبقى صورة الملك الباطش بأمره ، "سيد الدنيا وملك الزمان" كما يصفه رسوله الخاص ، ويبقى جيشه القوى الذى يرسله ليأتى بالأميرة عنوة للزواج به ، كما تبقى ملامح من الجنى حامل العرش العظيم ، متمثلة فى شخصية رسول الملك "آصف الراجى" ، القادم إليها برسالة الملك فى حراسة جيش جرار ، والذى يشكك فى كل لحظة فى انتمائه لعالم الجن ، مشيرا إلى اكتسابه صفة (الجنى) لذكائه فقط ، وحسنا فعل العرض فيما بعد ليلة الافتتاح بنزعه الباروكة والماكياج عن رأس ووجه "أحمد سلامة" ممثل دور "آصف" واللتين كانتا توحيان بشيطانيته وأنتمائه لجنس الجان ، ترسيخا للأسطورة ، ويبقى ما يثير الدهشة أكثر قبة الصخرة قابعة فى عمق المسرح تشير إلى القدس أو أورشليم القادم منها الملك العظيم ، وهو ما لم يشر إليه النص صراحة فى إرشاداته المسرحية ولا فى متن حواره ، حيث لم يحدد جغرافية الوقائع أو زمن وقوعها ، وأن أشار فقط إلى مكان انطلاق الحدث الدرامى فى مدينة (سبأ) و"غرفة العرش فى قصر الهدهاد سيد سبأ" ، دونما أية إشارة لأى زمن يقع فيه هذا العرش ، تاركا للمخرج ومتلقى العرض تحديد هذا الزمن بصياغة سينوجرافيا المنظر المسرحى وأزياء شخصياته ، وهما –المخرج ومصمم السينوجرافيا –اللذان أعادا النص الدرامى لقلب الأسطورة ، وهو ما جعل المتلقى يفسر ما يحدث أمامه بفضاء المسرح وفقا لما يعرفه سلفا ، وبالتالى يبدأ رحلة البحث عن الدلالة المشتركة بين الحكاية الأسطورية التى يعرفها والمسرحية التى يراها الآن أمامه ، ومجبرا هذه الأخيرة على الانصياع لخطوط

الأولى ، باعتبار أن هذه (الأولى) هى الأصل التى استمدت منه المسرحية حدثها وشخصياتها وعلاماتها ، مما يضاعف من حالة التباس التلقى لدلات المسرحية فى ذاتها .

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص الدرامى ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للاسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك السارى" والرسول "آصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذى لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيرا أو تلكؤا" بل "الاحتفال فورا بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفا هذا الطلب بقوة الوفد الرسمى ، وعظمة ملكه الذى يجلس "فى برجه المشيد الذى لا تدخله حشرة إلا بإذنه" ، ويدعم هذا التكابر قول وزير سبأ لملكه أن هذا الوزير قادم من "بلاد أبعد من الخيال" يسكنها قوم من الجن أو أكثر تفوقا منهم ، ومن ثم يرضخ ملك (سبأ) لموافقة ابنته على السفر إلى الملك بموكب محمل ب (الهدايا) المذكورة فى الأسطورة ، غير أن القائد "فاتك" ينتهز فرصة خروجها والوفد المرافق فى رحلة التوجه نحو المملكة الكبيرة ، فيقوم بقتل أبيها "الهدهاد" بأوامر خاصة من الملك العظيم ، للشك فى إخلاصه له ، بعد أن دفعه للموافقة على أن يكون تابعا للملك العظيم ويحكم البلاد باسمه ، وهو ما يتعارض مع خطوط حكاية "بلقيس" و"سليمان" ، حيث لم يعرف هذا الأخير بها ألا بعد توليها الحكم بفترة ، وهى تولت الحكم ليس بعد قتل أبيها ، بل بعد موته موتا طبيعيا ، واستخلافه لها ، رغم أنها فتاة ، لرجاحة عقلها ولأنها ابنته الوحيدة دون ذكور ، كما أن المسرحية تتدارك نفسها ، وتكشف فيما بعد عن سر قبول "بلقيس" الذهاب بنفسها للملك الذى طلب يدها ، دون انتظاره ، بأنها انتوت بعقلها قتله بخنجر ليلة الزفاف ، وهو أمر لا علاقة له بالقصة الأسطورية ، بل بحكاية أخرى يحكيها التاريخ عن "عمرو بن ذى منار بن أبرهة" الملقب ب (ذى الأذعار) ، أمير قصر (غمدان) بصنعاء

، الذى حارب "بلقيس" أثناء توليها حكم سبأ ، فهزمها فى البداية ، ثم هزمته بعد ذلك بالحيلة ، حيث قبلت الزواج منه ، أو عرضت عليه هى الزواج بها ، قاتلة إياه ليلة العرس بعد شل قواه بكؤوس الخمر ، وطعنه بالخنجر المخبأ بملابسها ، وان حكت حكايات أخرى أنه حارب جدها "شرحبيل" ليسترد ملك (حمير) الذى كان له ، وطرد منه ، ولذا فأن حكاية قتل ملك (سبأ) بأمر الغريم ، وحكاية قبول الزواج والتخطيط لقتل هذا الغريم بعد أن صار عريسا فى عرينه بالخنجر ، والتى تعلنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأمها التى فكرت فى قتل الملك العظيم بالخنجر : "فكرت نفس الفكرة وهذا ماجعلنى احتمل كل الأيام القاسية ، سأبدى له الود وأظهر له الفرحة بالزواج ، (. . .) وفى اللحظة المناسبة سأطعنه بالخنجر ." ، وهو ما يجعل المسرحية تميل فى هذا الموقف تجاه شخصية "عمرو بن أبرهة" المتصارع معها داخل جغرافيتها اليمنية ، وأن اختلطت ملامحها بشخصية الملك "سليمان" بالإشارات الخاصة بقوته المهولة ، وبالوفد المرسل لمملكة أبيها ، وبحكاية الجنى المصاحب ، والبعد الجغرافى لمملكته عن مملكتها .

ينفجر الحدث الدرامى أذن بطلب ملك متكابر ليد أميرة فاتنة لا تعرف عنه شيئا ، ويتحرك هذا الحدث بموافقتها السير إليه فى احتفال مهيب ، راضية فى الظاهر ، ومضمرة فى الباطن نية قتله ، غير أنه يسير بالمسرحية فى تغريبة ملحمية ، تتوه فيها الأميرة ورفقاء الطريق ، بعد أن تركت ورائها مملكة قتل حاكمها ، دون أن تعرف فى البداية ، وذلك لتفريطه فى أرضه وفى أبنته ، ويوجهون جميعا وعثاء الطريق فى صحراء التيه العربية ، فتتفجر الأسئلة والإجابات ، وتحمل لغة الحوار الراقى العديد من القضايا المحملة على الحدث الدرامى البسيط ، وتمر الأيام كأنها سنون طويلة وثقيلة ، وهم بعد يعانون الحيرة والغربة والتوهة ، ويكتشفون أن الخيانة قابعة بديارهم ، عبر الوزير "حيرم النعمانى" ، الذى يمثل صورة الطامح للسلطة فيخون سيده ، وتلتقى "بلقيس" لأول مرة بأمها "رواحة" والتى كانت تظن أنها ابنة ملك الجان والمعروفة

فى الأساطير باسم "رواحة بنت سكن" ، وتزوجها الأب يوما - فى هذه الحكايات الأسطورية - ليعزز ملكه الأرضى بدعم من ملك الجان ، ولتمنح الأسطورة بطلته ميلادا مختلفا عن ميلاد البسطاء من الناس ، ومن ثم فالأميرة / الملكة "بلقيس" لا تقل —فى عالم الأساطير —رفعة ونبلا ومزجا بين ما هو إنسى وما هو جنى عن الملك "سليمان" ، والذى سخر الأنس والجن ، دون أن يكون وليدا لهما ، بينما هى تفوقه هنا فى ولادتها من أب أنسى وأم جنية ، وأن غابت عن ابنتها وهى طفلة بعد أن خالف أبوها شرطها معه ، ككل جنيات الحكايات الأسطورية ، وبخاصة فى (ألف ليلة وليلة) ، بالسؤال عما لا يعرفه وتمتلك الجنيات حق معرفته ، وذلك كما افهمها الأب فى المسرحية وفقا لما جاء فى الأسطورة ، حتى عثرت بها على أرض الواقع الدرامى المعاصر ، فعرفت أنها أنسية مثل الآخرين ، وذلك فى إطار أنسنة المسرحية لشخصياتها وحكاياتها . كما أنهم فى التيه يعرفون باغتيال "الهدهاد" فينصبون فى التيه "بلقيس" ملكة على (سبأ) التى تركوها خلفهم .

بعد مغامرات عدة عبر الفيافي تدرك في نهايتها "بلقيس" ورجالها أنهم اكتشفوا أرواحهم التى ظنوا يوما أنها ماتت ، دون أن تقول لنا كيف حدث هذا التغير فى الوعى بالذات والكون ، وتصل بها الرحلة التائهة إلى (مملكة (الوهم) ، فيفاجأ الجميع بموت الملك منذ سنوات فراشه ، وإن إذلالهم قد تم بيد ميت لا قدرة له على الفعل ، فتقرر العودة برجالها إلى مملكتها (سبأ) لحمايتها من أى ذلك قادم ، برفع السيف فى وجه كل مهدد لها ولوطنها .

الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية

الضوء عنصر مهم في حياتنا، ومكون أساسي من مكونات الكون. كان دائماً رمزاً للإله والحياة، وعلى النقيض منة نجد الظلام الذي كان رمزاً للشيطان والموت، تضاد فى ذاتة يحوى الكثير من الرموز، الحياة والموت، الخير والشر، الوضوح والغموض، الحركة والسكون ... إلخ. جزء مهم من العمل المسرحي، بل يمكنا القول أنة إحدى أهم العناصر الأكثر تأثيراً فى العرض المسرحى منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى القرن الواحد والعشرين. نرى تأثير الإضاءة فى العمل المسرحى فى كتابات أدولف آبيا (١٨٦٢ - ١٩٢٨م)، فقد قسم العمل المسرحى إلى ثلاثة محاور رئيسة -ما يطلق علية مذهب المحاور الثلاثة للمسرح-.

رامى بنيامين بشرى
كاتب من مصر

المحور الأول هو الفاعل (المؤدى)، والثاني هو المشهد المسرحى (المناظر المسرحية والإكسسوارات) ، والثالث هو الضوء الذي يوهب الحياة إلى المحورين الأول والثانى، بل ويضفى عليهما لمسته السحرية ذات التأثيرات الفاعلة فى عين ونفس المشاهد.

هنا تتجلى أهمية هذا العنصر فى عالم المسرح، إذ أننا لم نعطيه حقة فى مسرحنا المصرى بل فى المنطقة العربية بشكل عام، أهتمت الدول المتقدمة فى مجال المسرح بالإضاءة إهتماماً كبيراً وواسعا، سواء من الناحية التقنية أو الناحية الفنية، إذ يمكنا ملاحظة مدى تأثير هذا الإهتمام فى العروض العالمية بشكل يكشف لنا مدى إهماله على الجانب الآخر فى منطقتنا العربية. وهنا يكمن الفارق بين الإنارة والإضاءة، الفرق بين الواقع والفن، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمراً ممكناً، اى يقصد بها إزالة الظلام من مكان ما. بينما الإضاءة هى توجيه ضوء خاص علي شكل معين ويكون ذلك باستخدام الضوء الصناعي، أو بمعنى أدق هى لغة فنية تُصاغ بشكلٍ مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها.

ومع بدء التعامل الفني (في تاريخ المسرح الحديث) مع الإضاءة تحولت إلى عملية مشتركة بين الفن والتكنيك

(الحرفية) فلا هي فن خالص ولا علم هندسى كهربي خالص، لذلك لا تكفي أحياناً الرؤية الفنية للمخرج فقط إذا لم يرافقها خبرة حرفية علمية، ألا وهى وظيفة مصمم الإضاءة.

ولمعرفة مفهوم وخصائص ووظائف هذا الفن والذي يعتمد علي التحكم في كثافة الضوء واختيار ألوانه لابد من معرفة أجهزة الإضاءة - كالكشافات وأجهزة المؤثرات وأجهزة التخفيض والتحكم، مع الإلمام الكامل بأهمية الضوء الملون وتأثيره النفسي والفسيولوجي علي جمهور المسرح، وكذا تأثيره علي ألوان المناظر المسرحية والمكياج والملابس حتي يمكن ممارسة هذا الفن بنجاح.

يقوم مصمم الإضاءة المسرحية بدراسة النص المسرحي دراسة مستفيضة، ثمّ يشارك مخرج العرض والكادر الفني الذي سيقوم بإنجاز العرض (مصمم الديكور، مصمم الملابس، المؤلف الموسيقي وغيرهم) جلسات عمل يتم فيها قراءة النص وتفسيره وفق رؤية المخرج؛ إذ قد يحتمل النص المسرحي نفسه مجموعة متباينة من الرؤى. ومن خلال هذه الرؤية يتم وضع الخطوط العريضة لتصميم إضاءة العرض المسرحي.

يحلل مصمم الإضاءة المسرحية من منظور قيمتها المسرحية واحتياجاتها الضوئية. ويشير المصمم إلى كل مكان في النص يتعلق بالضوء، بما في ذلك تغييرات قوة الضوء مثل الانتقال من شروق الشمس إلى إضاءة مصباح كهربائي. ويمكن أن يكون هناك حاجة إلى تنوع الإضاءة في المشاهد المختلفة. كما أن النص يمكن أن يحدد الزاوية التي يدخل منها الضوء مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ.

وعلى مصمم الإضاءة أن يولي إهتمامًا خاصًا إلى جو المسرحية لأن الإضاءة تؤدي دوراً مهماً في إيجاد هذا الجو. لهذا يجب عليه فهم أسلوب النص، لأن الواقع يحتاج إلى تحديد ما إذا كان مصدر الضوء مصباحًا أو ضوء شمس من خلال النافذة.

ويتشاور مصمم الإضاءة مع مصمم الديكور والمخرج. ويقوم مصمم الإضاءة في المسرح المحترف بتقديم رسومات تبين هيئة المسرح عندما يُضاء. أما في المسارح العادية فيتم الاتفاق بين مصمم الإضاءة والمخرج على كيفية إضاءة المسرح. ولا يتم الاتفاق على مصادر الضوء إلا بعد أن يتم تركيب وحدات المناظر المسرحية المطلوبة.

من ثم انطلقت الإضاءة فى عالم المسرح بمفهومها الجديد والمتطور، فلم تبقى كونها وسيلة للرؤية، تلك المفهوم الذى ظل متصدر عقولنا فيما قبل منذ اكتشاف الكهرباء واختراع "توماس ألفا إديسون" (١٨٤٧ - ١٩٣١هـ) لمصباحه. مفهوماً مباشراً ومسطحا يعزلنا عن الواقع.

بل تحولت الإضاءة إلى أداة هامة بل رئيسة للتعبير عن مضمون النص المسرحى، بل هى عنصر الإبهار الأقوى بين عناصر عدة فى أى عمل مسرحى، ذلك لما أثرته التطورات التكنولوجية الحديثة على المعدات، الأجهزة والمؤثرات الخاصة من تطور مذهل، خاصة فى القرن العشرون والواحد والعشرون.

وبشكل خاص يظهر ذلك التجلى على ما يطلق عليها "العروض الموسيقية"، التى تتضافر فيها مكونات عدة مثل الموسيقى، الرقص، الأداء التمثيلى، المناظر المبهرة، الإكسسوارات والأزياء .... إلخ ، لعل هذا أهم أسباب اختيارى لمثل هذة النوعية من العروض لتحليل مضمونها التشكيلى، والتقنيات الفنية المستخدمة فيها. ذلك حتى نتمكن من تحليل مدى تأثير الإضاءة المسرحية على كل عنصر على حدى.

الإضاءة تلك اللغة البصرية المؤثرة، إحدى أعمدة العمل المسرحى فى عصرنا هذا، فهي جزء لا يتجزأ من العمل المسرحى، بل الجزء الأكثر تأثيراً فى نجاح ومصداقية المشهد، لما لها من قدرة فى ربط المُشاهد بما يدور بخشبة المسرح من أحداث، فمن أهم أهدافها جذب المشاهد بل انخراطه فى العمل المسرحى، ذلك لما لها من تأثير نفسى وبصرى فريد على المُشاهد.

لقد صيغت هذة الأطروحة فى شكل إجابة على بعض الأسئلة التى تتعلق بدور وأهمية الإضاءة ومصمم الإضاءة على خشبة المسرح، ومدى اعتماد التطور الفنى للعرض المسرحى بشكل أساسى على التطور التقنى والتكنولوجي لمعدات الإضاءة الحديثة فى القرن العشرون والواحد والعشرون، ذلك التطور التقنى والتكنولوجى المُعتمد فى الأساس على العلوم الحديثة في عصرنا. إن هذة الأسئلة وأجوبتها مترابطة بعضها البعض فى نسيج متكامل، فلا يمكن أن نتطرق إلى مرحلة دون سابقتها.

لقد مرت الإضاءة المسرحية بثلاث مراحل زمنية واضحة المعالم، سوف اتطرق إليها فى إيجاز.

المرحلة الأولى منها هى ما يمكن أن نطلق عليها مرحلة الضوء الطبيعى، تلك المرحلة التى اعتمد فيها على استخدام ضوء الشمس كمصدر لإضاءة العروض المسرحية، ما لازمه من طبيعة المكان المقدم عليه العرض المسرحى، حيث قدمت العروض فى ساحات مكشوفة دون أسقف فى وضح النهار، أيضاً فى مسارح منحوتة فى بطن الجبل لضمان وصول ضوء الشمس إلى مكان العرض. بدت هذة المرحلة واضحة مع الحضارة اليونانية.

المرحلة الثانية هى مرحلة المصابيح، حيث تميزت باستخدام أساليب أكثر تطوراً عن سابقتها، وما يمكن أن نسميه بداية استخدام مؤثرات بصرية خاصة بخشبة المسرح. فاستخدام النار أدى إلى استخدام المشاعل، ومنها إلى مصابيح الشحم، الزيت، والشموع بكافة أنواعها. بالطبع كان التحكم فى كم الضوء والسيطرة على اتجاهه أمر غاية فى الصعوبة بل مستحيلاً، أيضاً من سلبيات هذة الطرق نواتج النار من أدخنة وحرائق.

المرحلة الثالثة بدأت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى، حيث تميزت بالتطور الكبير فى العديد من ميادين العلوم، خلال فترة زمنية كبيرة من التغيير الاقتصادي والاجتماعي والازدهار في إنجلترا، مما أضفى بظلاله على تطور معدات الإضاءة المسرحية ومعداتها. ولعل أهم إنجازات هذة المرحلة على الإطلاق هو اختراع الكهرباء ومصباح إديسون الكهربائى ١٨٧٩ حيث عرف المصباح الكهربائى طريقة إلى المسرح عام ١٨٨٠ .

عقب ذلك تطور تقني للإضاءة المسرحية في عصر التيار الكهربائي وضخامة آثارها على شكل الإنتاجات المسرحية في هذه الفترة. تطوير معدات الإضاءة المسرحية، والارتقاء بمؤثراتها إلى مستوى قد ينافس التأثيرات السينمائية بعض الأحيان، حيث نرى ذلك على سبيل المثال فى استخدام العديد من التقنيات الحديثة مثل LASER & Holography .

سوف نتناول الأثر الفنى لأكثر المعدات استخداماً على خشبة المسرح، حيث يمكن استعراض المعدات جنباً إلى جنب من قدرة كل معدة فى إضفاء تأثير فنى جديد فى العمل المسرحى، أيضاً توضيح قدرة مصمم الإضاءة فى الاستفادة من كل جزء من هذه المعدة، فاللمبة لها تأثير، العدسة، العاكس وأيضاً اللون لكل منها تأثيره الخاص. فكل مما سبق يشكل جزءاً من مكونات كل معدة. أيضاً نستعرض هنا الفرق بين أنواع المعدات التقليدية، تلك الأكثر شيوعاً فى المسرح والمعدات الحديثة الرقمية، التى تُعد طفرة فى عالم الإضاءة المسرحية فى القرن العشرين والقرن الواحد والعشرين. ذلك أيضاً الى جانب المؤثرات البصرية التقليدية منها والرقمية، بل والأسلوب الأمثل لاستخدام تلك المعدات والمؤثرات على خشبة المسرح من قبل مصمم الإضاءة.

أولاً: الكشافات التقليدية:

الكشافات التقليدية هى الأكثر استخداما على خشبة المسرح، فلا يخلو مسرح احترافى منها، فالاعتماد الأكثر فى العروض المسرحية أو الاستعراضية عليها، يعتمد فى استخدامها على ضبطها قبل العرض وتحديد اللون المستخدم والوضع، اللذين عادة ما يكونا ثابتين طوال العرض، ومن ثم نتحكم فى الضوء من خلال المخفضات المتصلة بها. هى معدات ذات إمكانيات محدودة نسبياً مقارنة بالأجهزة المتقدمة أو ما يعرف بالإضاءة الذكية Intelligent lighting

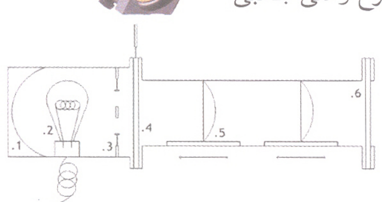
الكشافات التقليدية ذات التركيزات:

وهى عادة ما تحوى فى مكوناتها داخل صندوق معدنى، عاكس Reflector، لمبة Lamp مثبتة على قاعدة أو ما تسمى دواية، عدسة Lens أو اثنين، وفى مقدمة الكشاف مكان وضع الجيلاتين الملون، ذلك إلى جانب بعض المقابض إلى من دورها ضبط الضوء من خلال التحكم فى العدسات أو اللمبة التى تتحرك على قضيب منزلق.

Profile Spot light

أو ما يعرف بمصباح الإضاءة الأمامية، نسبة إلى موقعه داخل المسرح، حيث يستخدم لإضاءة مقدمة خشبة المسرح، ويعلق فى مواجهة خشبة المسرح وعلى جانبى



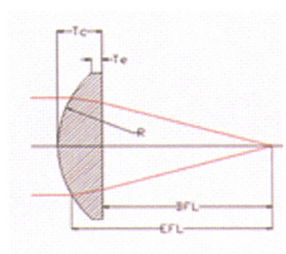


1. Reflector
2. Halogen Lamp
3. Shatter
4. Gobo Holder
5. Plane Convex
6. Color Holder

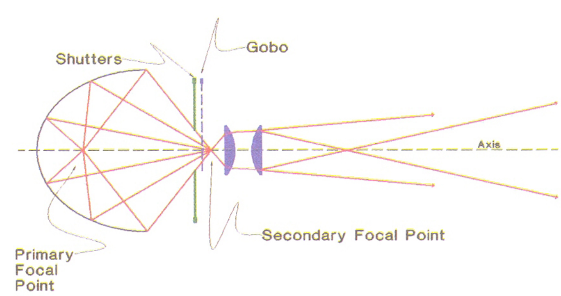
صالة الجمهور أو ما يسمى بالأبراج الجانبية.

غالبا ما يُعرف هذا النوع من المعدات فى أمريكا باسم Lekosمرتبطاً هذا الاسم بالعلامة التجارية الأكثر استخداما هناك، أما فى الولايات المتحدة فيطلق عليه Profile-Spots

أهم ما يميز هذا النوع هو احتوائه على عدستين متحركتين Plano convex lenses، حركتهما الأمامية والخلفية تتحكم فى حدة حواف الضوء ومساحة الضوء، فهى المسئولة عن تحديد الضوء ونقله إلى خشبة المسرح بأقل فاقد رغم بعد المسافة المراد إضافتها .



يتميز أيضاً هذا النوع من المعدات باحتوائه على ما يسمىShutter لقطع الضوء وتحديد حوافه حسب الغرض، حيث يمكن من خلاله تحويل الضوء من الشكل الدائرى إلى مستطيل، مربع أو مثلث الشكل، أيضا إمكانية الرسم بالضوء من خلال استخدام أشكال مفرغة على المعدن والمسماة بال Gobos والتى يمكن تشكيلها حسب متطلبات العرض.











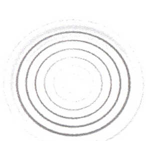
Fresnel Spot light

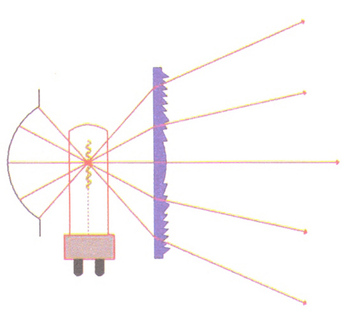
يُعد هذا النوع من المعدات



1. Reflector
2. Halogen Lamp
3. Fresnel Lens

أساس للإضاءة العامة والخاصة على خشبة المسرح، سمي بذلك نسبة إلى اسم مخترع عدسة هذا الكشاف. كأي كشاف تقليدى يتكون من عاكس فى مؤخرة الكشاف أمامه لمبة هالوجين ثم العدسة فى مقدمة الكشاف. تتميز عدسته بشكل غير تقليدى حيث تتدرج لتتيح للضوء بانكسارات متعددة فتجعل من الضوء الناتج عنه ذو حافة ناعمة وتوزيع متساوي على المنطقة المضاءة. ويستخدم لإضاءة مناطق التمثيل والرقص لما له من تأثير جيد على الأجسام والوجوه.



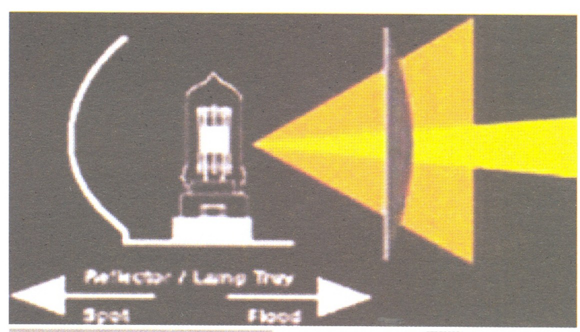


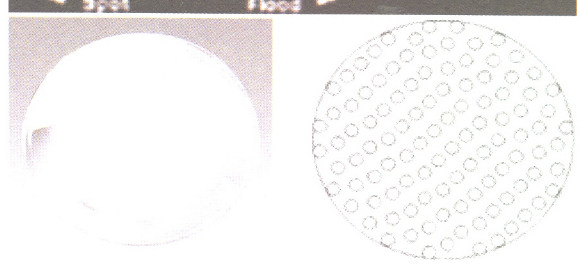
يمكن التحكم فى مساحة الضوء عن طريق تحريك اللمبة إلى الأمام والخلف والتى تتحرك على قضيب منزلق، فقربها من العدسة يفتح المجال للضوء ليتسع حيزه والعكس صحيح.

P.C (Pebble convex) Spot light



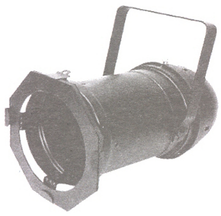
يشبه إلى حد كبير الكشاف السابق فى التركيب والمحتويات حيث العاكس واللمبة والعدسة، إلا أن الفارق الأساسى يكمن فى العدسة، حيث يحتوى على Pebble convex lens ذات حبيبات هوائية أو كما يطلق عليها (مسنفرة)، مما يجعل ذلك من الضوء الناتج ناعما ولكن أكثر تركيزاً فى منتصف المنطقة المضاءة. وكسابقه اللمبة متحركة ومن خلالها نتحكم فى مساحة الضوء الناتج عنه.





PAR can
(Parabolic Aluminized Reflector)

نوع مختلف من الكشافات يتميز عن كافة الأنواع

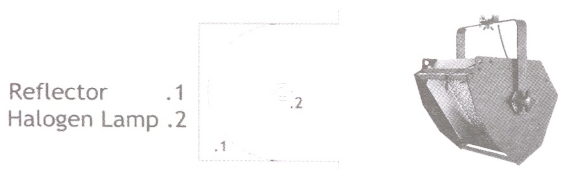


باحتواء اللمبة فيه على المكونات كافة، فاللمبة بها العاكس والفتيل والعدسة مجتمعاً كل ذلك فى وحدة واحدة، يتم تثبيت اللمبة داخل الهيكل المعدنى دون ضبط للحيز الضوئى. ولكن عدسة اللمبة هنا تتعدد أنواعها، فمنها ما هو أقرب فى إضاءته لل Fresnel ومنها ما هو أقرب للPC يستخدم هذا النوع بشكل كبير فى مسارح الهواء الطلق والتى تعلق فيها المعدات على الوحدات المعدنية، ذلك لقلة تكلفته وخفة وزنه.



الكشافات التقليدية ذات الإضاءة الفيضية

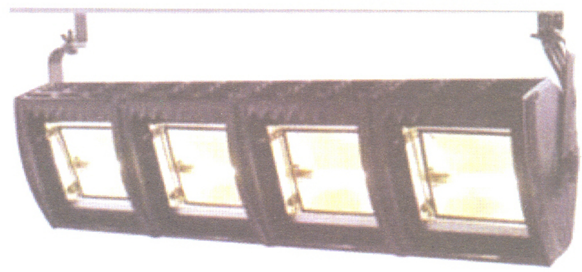
Flood Light



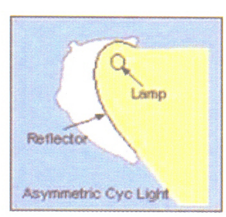
يتميز هذا النوع بإضاءته الفيضية دون تركيز، والهدف من ذلك توزيع الضوء على أكبر مساحة ممكنة، حيث يستخدم كعنصر أساسى فى العروض الراقصة لغسل الظلال الناتجة عن الراقصين، ففى هذة العروض تستخدم كافة الاتجاهات المتاحة لإضاءة الراقصين، الإضاءة الأمامية والخلفية والجانبية والعلوية، مما ينتج عنها عدة ظلال غير مستحبة، فيقوم هذا النوع من الكشافات بتقليل حدة هذه الظلال، أيضاً يستخدم فى استخدامات متعددة أخرى مثل إضاءة المساحات الكبيرة من المناظر والخلفيات. يحتوى هذا النوع على عاكس متماثل Symmetrical Reflector ليقوم بتوزيع الضوء بشكل متوازن.

Cyclorama Light





نوع خاص بإضاءة الخلفية البيضاء على خشبة المسرح أو ما تسمي بال Cyclorama ، شبيهة بال Flood ولكن الاختلاف يكمن فى العاكس، فالعاكس هنا غير متماثل Asymmetrical Reflector حتى نتمكن من إسقاط الضوء على المساحة المراد إضاءتها من الخلفية. يتكون من أربع أو ست وحدات متصلة بعضها البعض، كل وحدة يمكن إضاءتها منفردة، هذة الوحدات تليها أربع وحدات أخرى ويتكرر ذلك حسب مساحة السيكلوراما، ذلك لضمان توزيع الضوء على المساحة كافة، كل وحدة تأخذ لوناً منفصلاً حسب تصميم الإضاءة وحسب الاحتياج، ومن ثم يمكن أن نحصل على أربعة أو ستة ألوان مختلفة أو مزيج بينهما على الخلفية. وعادة ما تتكرر هذة الوحدات على أرضية خشبة المسرح لتغطية الجزء السفلى من السيكلوراما إذا احتاجنا الى ذلك.





Reflector .1
Halogen Lamp .2

ثانياً: الإضاءة الذكية Intelligent Lighting

يُعد هذا النوع من المعدات طفرة فى عالم الإضاءة المسرحية، لما يحتويه من إمكانيات متعددة لم تتمكن المعدات التقليدية من إتاحتها لمصمم الإضاءة من قبل. يكمن تميز هذه المعدات الرقمية فى وظائفها المتعددة وطريقة التحكم فيها، فكل معدة تملك من الإمكانيات الكثير، ألوان متعددة، حركة ميكانيكية من خلال عدد كبير من المواتير المسؤولة عن حركة الجهاز، تغير الألوان والتأثيرات، أيضاً ضبط حدة الضوء ومساحتة... إلخ. أما عن التحكم فهو أهم مميزات هذه المعدات، إذ أمكننا من خلال وحدة التحكم Lighting Control Console عن بعد السيطرة على كافة هذه الخصائص دون عناء ضبط المعدة، فكل ما تتطلبه هو تثبيت المعدة فى المكان الذى من خلالة يمكن خدمة العرض وتحقيق متطلبات مصمم الإضاءة، ومن خلال كابل الإشارة DMX cable المتصل بوحدة التحكم يمكنا السيطرة على كافة الوظائف.

كل معدة قد تحوى كافة الوظائف التالية أو جزء كبير منها، إلا أننا سوف نتطرق الى هذه الوظائف كل على حدى:

Pan and Tilt

وهى أهم خواص هذه المعدات، من خلالها يمكن التحكم فى الجهاز بحيث يتحرك حركة رأسية وأفقية، تتيح تغطية الجزء الأكبر من مساحة خشبة المسرح.

Dimmer

تتحكم فى كثافة الضوء

Shutter

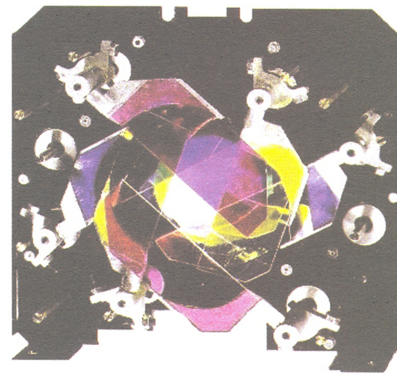
غلق البوابات أمام مصدر الضوء لمنع خروجه من الكشاف، ويمكن من خلاله صنع تأثير الضوء المتقطع Strob Light

Color Wheel

عجلة تحوي عدد من الألوان الثابتة تتبدل حسب الرغبة، خمسة ألوان مختلفة على قطع من الزجاج الملون.

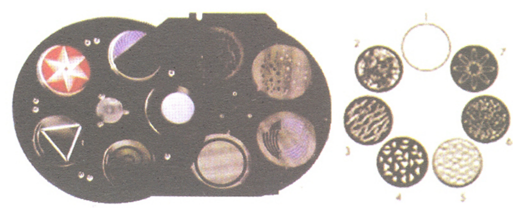
CMY (Cyan, Magenta and Yellow)

ثلاث عجلات من الزجاج تحوى ألوان الضوء الأساسية والتى يمكن مزجها للحصول على عدد لا نهائى من الضوء الملون.



Gobo 1 and Gobo 2

أشكال مختلفة منها الملون على الزجاج،ومنها ما هو مفرغ على شرائح معدنية، للحصول على الأشكال المسقطة على خشبة المسرح ذات التأثيرات الخلابة.



Gobo 1-Rotation and Gobo 2-Rotation :

خاصية التحكم فى حركة ال Gobo، حيث يتحرك من خلالها حركة دائرية، ذات سرعات متعددة يمكن التحكم فيها.

Zoom:

يمكن من خلال هذه الخاصية التحكم فى حيز الضوء على خشبة المسرح.

Fokus:

للتحكم فى حدة الضوء أو الشكل المسقط Gobo، ذو حافة ناعمة أو محددة.

Prismen :

خاصية إضافية تمنح الضوء شكل مغاير لما هو عليه، بحيث يصبح ثلاثى الأبعاد. يمكن إضافتها أيضاً إلى ال Gobo.

Prismen-Rotation:

للتحكم فى حركة هذه الخاصية فى شكل دائرى.

Iris:

يتحكم فى حجم الدائرة الضوئية على خشبة المسرح.

الأجهزة ذات الرأس المتحرك Moving Head

وتتعدد أنواعها

Color Wash Moving Head:



هذا النوع يحتوى على عدسة Fresnel، أى أن إضاءته ناعمة، يخلو من خاصية ال Gobo، يحوي عدد لا نهائى من الألون التى يمكن الحصول عليها من خلال خاصية CMY.

Spot Moving Head:



يشبه فى تركيب عدساته ال Profile Spot Light، حيث يحتوى على عدستين „Plano convex lenses“، أيضاً يحوى خاصية ال Gobo وال Gobo Rotation.

الأجهزة ذات المرآه المتحركة او ما تسمي بالماسح الضوئى Scanner



يختلف عن سابقه فى طريقة الحركة، حيث يحتوى على مرآه أما العدسات، تتحرك بشكل ميكانيكى من خلال موتور أفقياً ورأسياً، حيث يتجه الضوء حسب وضع المرآة، بة نفس خصائص المعدات السابقة، ولكنة يتميز بالسرعة الفائقة فى تغير اتجاه الضوء من خلال المرآه فى جزء من الثانية.

الممثل وتكنولوجيا الصور

لم تستطع التكنولوجيا خلال العصور المسرحية منذ فجر التاريخ أن تغير من تقنيات الأداء التمثيلي، وكان اختراع المصباح الكهربائي عام ١٨٧٩ واستخدامه في المسرح بمثابة التحدي الأول الذي واجه الممثل ليغير من طريقته في الأداء وفق المتطلبات والمعطيات التي منحها الضوء المنبعث عن المصباح، ومع التطورات التكنولوجية ***Technology*** السريعة كان أداء الممثل يوازي هذا التطور ولكن ببطء شديد لا يتلاءم مع التطور شديد السرعة الذي تشهده التكنولوجيا، بل إنه في عصر التكنولوجيات الأكثر تعقيداً خلال القرن العشرين وجدنا معظم الإصلاحات المتعلقة بفن الممثل تنحو إلى العودة إلى الطبيعة البدائية الأولى في التعبير، وكأن الممثل المعاصر قد آل على نفسه مناهضة التكنولوجيا ليحتفظ بطبيعته البشرية.

مدحت الكاشف
كاتب من مصر

لا يحيد عنها من أجل مزيد من التواصل الحي مع المشاهدين، وعلى الجانب الآخر كانت باقي عناصر العرض الأخرى تواقة للتطور لتواكب التطور التكنولوجي.

وبشكل عام تتضافر حركات الممثل وإشاراته وإيماءاته وسلوكياته وتصرفاته على خشبة المسرح مع مكونات السينوغرافيا في مجموعة من العلاقات الجدلية المتدفقة تدريجياً وكأنها سلسلة من الصور المتتابعة، من أجل إيصال الرسالة العامة للعمل الفني المعروض، الأمر الذي وضع الممثل المعاصر أمام تحديات تتعلق بتدريبه أولاً، وبتقنياته الأدائية ثانياً، وتزداد حدة هذه التحديات عندما يضطلع الممثل بالأداء في عرض يستخدم التكنولوجيا مثل مسرح الصورة Image theatre الذي بات يستخدم تقنيات فائقة، وإذا استندنا إلى علم الدلالات Semiotque كوسيلة منهجية علمية لتحليل أداء الممثل في هذا المضمار سنجد أنه يتيح لنا بشكلٍ علمي عقد المقاربات والمقارنات بين الأشياء الحية والجمادات في الصورة المسرحية التي يحتويها الفضاء المسرحي.

حيث تتطلب المقاربة السيميوطيقية في التعامل مع عمل الممثل أثناء عمليتي "التفكيك والتركيب" على طريقة البنيويين، الانطلاق من مجموعة من النصوص المتداخلة والمتراكبة داخل العمل الفني، والتي تتكون أولاً من نص المؤلف، ويليه نص

المخرج، أى رؤيته وتفسيراته للنص، ويتبعه نص مصمم المناظر، أو فلنقل بشكلٍ أشمل نص السينوغراف، ويتصدر هذه النصوص جميعاً نص الممثل الذى يوضح ويؤكد بدوره كل علامات العرض المسرحى بنصوصه المتداخلة والمتشابكة، وأخيراً فإن للمتلقى نصه الخاص، فهو الذى يكمل الدائرة عندما يقوم بدوره فى توليد الدلالات، وبالرغم من صعوبة فصل هذه النصوص عن بعضها البعض فى العرض المسرحى، إلا أنه لغرض الدراسة سيتم التركيز على نص الممثل بوصفه محور هذه الدراسة، فى علاقته بعناصر العرض الأخرى، خاصة تلك العناصر فائقة التكنولوجيا والتى اقتحمت العنصر البشرى الوحيد وهو الممثل، الأمر الذى يتطلب وعياً بطبيعة هذه العناصر التكنولوجية، والتى تنطلق من مرجعيات معرفية وفلسفية وتقنية وفنية مثل السينما والفيديو والفن التشكيلى، بما يحتويه من كتل ومساحات وخطوط وألوان وإضاءات وظلال، بالإضافة إلى فنون الأداء الأخرى مثل الرقص بوصفه أحد العناصر المكونة لتشكيل الصورة فى الفضاء المسرحى، ولما كان عمل الممثل يقوم على عنصرين أساسيين أولهما لفظى، والآخر جسدى، فإن هدفنا فى هذه الدراسة ينحصر فى أمرين:

الأول: تحليل عمل الممثل من خلال العناصر التشكيلية الأخرى فى فضاء العرض المسرحى.

الثانى: اقتراح التدريبات الملائمة لتهيئة الممثل لمجابهة الغزو التكنولوجى الذى طرأ عليه فى المسرح المعاصر والذى كاد يلغى دوره .

المبحث الأول: الممثل فى المسرح المعاصر

تراجع دور الكلمة من جديد فى المسرح المعاصر لحساب تلك الهيمنة اللافتة للنظر للصور التى باتت تشكل العنصر الأهم فى حياتنا اليومية، بل وتؤثر فى سلوكياتنا اليومية، بل وفى ردود أفعالنا لحظة بلحظة، وكأن هذه الصور أصبحت تستعمر وجودنا اليومى، لاسيما فى ظل الطفرات السريعة للتطور التكنولوجى الذى أصبحت سرعته تفوق سرعة إدراكنا له بمراحل، فنحن " نعيش الآن فى عالم تتخلله الصور بشكلٍ خاطف وسريع وتهيمن عليه، حيث تملأ الصور الصحف والمجلات والكتب والملابس ولوحات الإعلانات وشاشات التليفزيون والكمبيوتر والإنترنت والتليفونات المحمولة بشكل لم يحدث فى تاريخ البشرية عامة، لقد أصبح المجتمع الإنسانى تقوم الصور بالوساطة، خلاله، فى الأنشطة الإنسانية كافة"(١)،

وكان لابد أن ينعكس ذلك على الفنون بشكلٍ عام، وبالطبع كان للمسرح والعرض المسرحى نصيب فى استخدام تكنولوجيا الصور، الأمر الذى وضع المخرج المسرحى والسينوغراف المعاصرين أمام تحديات لا تتعلق بالإبداع فحسب، بل بالمعرفة، وملاحقة المعارف والثقافات والعلوم الحديثة، بدراستها ليتعلمون كيف يوظفونها فى إبداعاتهم، ولم يكن الممثل بالطبع بوصفه العنصر الرئيس فى العرض المسرحى بمنأى عن تلك التطورات فى المعرفة والتطور التكنولوجى، فلقد استخدمته التكنولوجيا بدون وعى منه، وأصبحت هيئة الممثل جزءاً مهماً من تكوين الصورة، بل إنه لم يعد فقط الكائن الحى الوحيد الذى يتحرك فى الفضاء المسرحى، بل قدمت التكنولوجيا استنساخاً لهذا الممثل الحى على المسرح حتى بات المتفرج يدرك بحواسه تلك الصور دون أن يفرق بين ما هو حقيقى وما هو صورة مستنسخة ببراعة عن طريق تقنيات فائقة التكنولوجيا مثل الهولوجرام Hologram على سبيل المثال، وهو التصوير التجسيدى ثلاثى الأبعاد، والذى يقوم بتسجيل الضوء المشتت من جسم حى باستخدام أشعة الليزر، ليعطى شكلاً لهذا الجسم يطفو كمجسم ثلاثى الأبعاد على خشبة المسرح أمام المتفرجين، ولم تتوقف التكنولوجيا باستنساخ صور مجسدة للممثل فحسب، بل هى أيضاً تجسد لنا المشاعر والأفكار وما يعتمل داخل الشخصية التى يؤديها الممثل، وكأن التكنولوجيا أخذت على عاتقها تحقيق أحلام "جوردون كريج" Edward Gordon Craig بمسرح الرؤى الذى سوف يستغنى فى المستقبل عن الواقعية وبالتالى عن الممثل الواقعى، عندما قال:" فلنتخلص من الشجرة الحقيقية، فلنتخلص من الواقعية فى الإلقاء، ولنتخلص من الواقعية فى الحركة إذا أردنا أن يئين الأوان للتخلص من الممثل...ونحن إذا تخلصنا من الممثل فلن يكون ثمة مخلوق حى يوقعنا فى مشكلة الربط بين الواقع والفن، لن نرى فوق المسرح هذا المخلوق الحى الذى تتراءى فيه اختلاجات اللحم وأمارات ضعفه"(٢)، ولمواجهة غرور الممثل دعا كريج إلى ممثل جديد يكون بمقدوره الخلق والإبداع أكثر من أن يكون مجرد متقمصاً، أو محاكياً أو مقلداً، وطالب فى بادئ الأمر أن يكون هذا الممثل بمثابة نسخة إيجابية أكثر مرونة من الدمية، ليستطيع أن يتحول إلى نغمة فى حالة هارمونية متوافقة مع باقى مكونات العمل الفنى الأخرى، وقد كان غرضه من ذلك هو ضرورة أن يتشبه الممثل بالدمية كى يتعلم كيف تكون حركاته وإيماءاته وإشاراته وتصرفاته كلها تحت سيطرته، أو بالأحرى تحت سيطرة المخرج الذى يشكل بها إلى جانب

مكونات أخرى الصورة العامة للعرض، لقد أراد "كريج" أن يدعو لممثل مقدس يعيش فى حالة تصوف قصوى ويسمو بروحه كما هو الحال فى الطقس الدينى، وكأنه يبشر بفن جديد سوف يتجلى فيما بعد على يد التكنولوجيا التى أصبحت تتدخل فى كل أعمال البشر نيابة عنهم، وهو ما اتفق أيضاً مع تصورات "أنتونين آرتو" Antonin Artaud الذى بشر بممثل المستقبل الذى نشاهده اليوم فى مسرح الصور، وذلك عندما نادى بتحويل الممثلين إلى كائنات احتفالية كرنفاليه، يعتمدون على التداعيات التعبيرية بأجسادهم، وأرواحهم، عندما رأى أن المسرح هو فضاء مادى ملموس، ويتطلب أن يملأه الممثل بلغة مادية تخاطب حواس المتفرج، وأن تكون تلك اللغة المادية بمعزل عن الكلام المنطوق، و انطلاقاً من إيمانه بأن فن المسرح هو تمثيل مرئى لكل مفردات الواقع رأى " أن الأشياء أو الماديات أو الجمادات تلعب دوراً رئيساً فى هذا المجال"(٣)، والممثل عنده مطالب باستخدام جسمه فى التعبير عن الصور والانفعالات أكثر من الكلمة المنطوقة، التى فضل استبدالها بصوتيات تقترب من الصرخات والتأوهات، الأمر الذى ربما يستطيع معه الممثل أن يحول العرض المسرحى إلى فرجة كرنفاليه، فى محاولة للتأثير فى ذهن ووجدان وحواس المتفرج، وتحريره من غرائزه الانفعالية السلبية، وتطهيره بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، لاسيما عندما يقوم الممثل بأداء مواقف درامية تتسم بالعنف والقسوة، ويذكر أيضاً فى هذا الصدد المخرج الروسى "إلكسندر تايروف" Alexander Tairov الذى طالب بممثل مختلف لا يتوقف عند كونه مجرد كتلة ثلاثية الأبعاد، حيث كان يرى أن الحركة الجسدية للممثل أكثر أهمية مما ينطق به، فمن خلال تشكيله لحركته يتولد تكوين مبتكر من داخل نفسه، وتخرج منه إضاءات شعرية ومعان رمزية تأخذ المتلقى إلى المتعة البصرية بقدر ما تأخذه إلى تفصيلات العمل الفنى والفوضى فى ذاتية التكوين، وهو الأمر الذى عالجته تكنولوجيا الصور فى عصرنا بشكل أكثر ابهاراً، فالممثل بهيئته وجسده يُعد عنصراً مهماً فى البنية التشكيلية فى رأى تايروف، وعندما تدخلت التكنولوجيا تجاوزت رؤى تايروف للوصول إلى ممثل مصنوع ببراعة وإبداع فائق، اقتراباً من أفكار "مايرهولد" Vesvold Meyerhold فى البيوميكانيك Bio-mechanice عندما نظر إلى الممثل بوصفه آلة يمكن تطويعها ميكانيكياً و شكلياً ليكون مستعداً لأداء الدور المكلف به، بغرض" إبداع أشكال بلاستيكية فى المكان"(٤)، وعلى هذا الممثل أن يهتم بالأبعاد الخارجية للدور، الأمر الذى يتطلب تدريباً فيزيقياً و عضوياً لجسمه لدرجة تحويله إلى حالة من المرونة البلاستيكية، فقد كان مايرهولد يؤمن أن كل حركة خارجية تنبع من حالة دافعة نفسية داخلية، وهذه الحالة النفسية مرهونة بالتالى بعمليات جسدية محددة، و بناءاً عليه فالممثل عنده مطالب باكتشاف الوضع الصحيح لحالته الجسدية الملائمة للدافع ورائها، ليحقق الأثر المطلوب، كما يحقق له الحضور والجاذبية أثناء الأداء أمام المتفرج، ومن هنا جاء الممثل عند مايرهولد مبدعاً لأشكال بلاستيكية فى الفضاء المسرحى على المستويين الزمانى والمكانى، أكثر من كونه مجرد تجسيد لأدوار، وهو ما جعله يقسم تقنية البيوميكانيك إلى مراحل ثلاث هى: الاستعداد للفعل ثم توقف، الفعل نفسه ثم توقف، رد الفعل الموازى، وتتحقق هذه المراحل الثلاث من خلال عدد من التدريبات التى تقوم على العلاقة بين جسد الممثل، والفضاء المسرحى، وقد استهدف مايرهولد من ذلك تنظيم الاستجابات الانفعالية العضلية للممثل، ومن ثم طلب من ممثليه" أن يستبعدوا تماماً كل المشاعر الإنسانية، وأن يخلقوا نظاماً يقوم على قوانين ميكانيكية، فعلى الممثل أن يكون مثل الآلة، فحركة شقلبة أو وثبة، أو هزة للرأس، كافية كى تنقل حالة انفعالية معينة"(٥)، ولذا جاءت تدريبات البيوميكانيك هادفة إلى تهيئة جسد الممثل لأداء الحركات والأوضاع الجسمانية المطلوبة، بشكل تحول الممثل معه إلى آلة حية فى حالة استعداد دائم لأداء أية حركات أو إيماءات أو أفعال أو ردود موازية لهذه الأفعال، مما يمكن معه القول أن البيوميكانيك الذى وضع إرهاصاته مايرهولد أصبح علماً وتقنية فيما بعد على يد التكنولوجيا التى قدمت لنا ممثلاً بلاستيكياً مرناً يشكل الفراغ من خلال حركاته وإشاراته وإيماءاته وتصرفاته وسلوكياته وما تخلفه من تكوينات وخطوط، وربما بألوان واضحة وصريحة، تحمل المغزى المطلوب، كما شكل "أدولف آبيا" Adolphe Appia حلقة مهمة فى هذا الصدد عندما حلم بممثل يتفاعل مع المناظر والكتل والمساحات ليشكل معهم كتلة واحدة ثلاثية الأبعاد، تتكون هذه الكتلة وفق أصول معمارية تشكيلية ذات مستويات متدرجة مع حركة الممثل الحى بغرض إبراز قدراته التعبيرية، بوصفه الذى يلعب دوراً حاسماً فى المعنى العام للعرض،" فالممثل يحمل-على سبيل المجاز-فى إحدى يديه النص المسرحى، وفى الأخرى فنون الزمان، تلك حزمة واحدة، وعندما يضم يديه(النص المسرحى+ الفنون المرتبطة بالزمان) وبواسطة الحركة يخلق العمل الفنى الكامل، وهكذا فإن حركة جسد الممثل هى المبدع الحقيقى للفن السامى، وهى التى تحمل

فى داخلها سر العلاقات المتدرجة التى تجمع بين العناصر المتصارعة، إنها تحتل مكان الرأس من الجسد، لذا إذا أردنا أن نبحث عن مكانة الفنون الأخرى فى الفن الدرامى، فعلينا أن نبدأ بجسد الفنان المسرحى، ذلك الجسد الحى اللين المرن المطواع، كنقطة انطلاق، كبداية للبحث"(٦)، ولذا فقد تحولت وحدات المنظر عند "آبيا" إلى عدد من الخطوط الأفقية، والعامودية، والمائلة، يتألف من تنسيقها على صورة ما (سواء بالتناغم أو التضاد أو التقاطع أو التلاقى، أو التوازى) مع بعضها البعض ومع حركة الممثل، حيث فطن "آبيا" فى وقت مبكر إلى أن هذه الوحدات المنظرية ومكوناتها من الخطوط سالفة الذكر عندما تتضافر مع حركة الممثل الحى فإنها تكشف عن التناسب بين الفضاء المسرحى وما تشغله كتلة الممثل فى حيز ما أثناء الأداء، قياساً لهذا الفضاء المسرحى، ومن وجهة نظر علم الجمال رأى آبيا " أن فكرة المشاعر الجسدية الجمالية سوف تصبح قادرة على توجيه وإرشاد أولئك الذين لايزالون يفتقرون إلى التجربة الفعلية للحركة التشكيلية، فإذا ما تواصل هؤلاء وتأثروا بالأشخاص الذين استمتعوا بحق بمعرفة حياة الجسد، فإن ذلك سوف يغدو شيئاً نفيساً غالياً فى حقيقة الأمر"(٧)، كما قامت الإضاءة والمؤثرات المرئية وكذلك الصوتية والإكسسوارات عند "آبيا" بأدوار مهمة فى طبيعة عمل الممثل وأدائه أمام المشاهدين، وهو ما نجد انعكاسه المثالى فى أعمال المحدثين ممن وظفوا التكنولوجيا لتحقيق غايات آبيا بصورة أكثر دقة ومثالية، حيث كانت المشكلة الجمالية التى واجهت آبيا فى تصميم المناظر تكمن فى بحثه عن الحلول الموضوعية المتعلقة بإقامة علاقة سببية بين الأشكال فى الفضاء، تلك الأشكال التى يتميز بعضها بالسكون والبعض الآخر بالحركة، وبناءاً على ذلك حدد آبيا العناصر التشكيلية فى التصميم المشهدى فى أربعة عناصر أساسية وهى (المشهد المرسوم المتعامد الخطوط-الأرضية الأفقية-الممثل المتحرك-الفضاء المضاء الذى يشمل الجميع)، ومن ثم، يجب أن تمتزج هذه العناصر الأربعة للوصول إلى الوحدة التعبيرية المؤثرة تأثيراً حسياً فى المتفرج، مع الوضع فى الاعتبار أن الممثل كعنصر مهم من هذه العناصر هو وحدة القياس أو محور الارتكاز الذى تلتقى عنده عناصر التشكيل الأخرى، كما فكر آبيا النحت فى الصلصال وهو يصمم نموذجاً لأرضية خشبة المسرح، وهو ما وجد صداه فيما بعد فى تقنيات الجرافيكس Graphics والديجيتال Digital وغيرها من التقنيات التى حققت أفكار آبيا بشكل أمثل.

ويعتقد الباحث أن من وظفوا التكنولوجيا فى عمل الممثل كانوا ينطلقون من رؤية واحدة حول طبيعة فن الممثل اشترك فيها كثيرون، وهى أن الممثل يقوم بأداء شخصية وهمية، غير واقعية، إنها شخصية مختلقة غامضة، تكشف عن ماهيتها بالتدريج، لتصبح تلك الشخصيات التى يؤديها الممثلون جزءاً من حيوية وحياة العرض المسرحى، وذلك من خلال الانفعالات التى تنتاب كل ممثل وجسده أمام المتفرجين، أليس هذا باختصار مكثف عمل الممثل الأولى؟!، فهو يخوض فى سبيل إنجاز عمله رحلة طويلة من الحركات الدالة عندما يتحرك أفقياً دلالة على الانطلاق بسرعة، ويتحرك رأسياً لأعلى للتعبير عن التصاعد والتحرر، ويتحرك فى مسارات مائلة أو منكسرة بطريقة أو بأخرى، للدلالة على الاضطراب وعدم التوازن فى دخيلة الشخصية كما فى مشاهد التعبير عن العقبات التى تواجهها الشخصية فى سياق ما، كما تدل حركة تراجع الممثل إلى الخلف، والتى تقلل من تركيز الانتباه إليه بعدم الأهمية أو بقصد إخفاء شيء ما، أما التقدم نحو الأمام فقد يدل على تركيز المخرج على الشخصية وإبراز تفاصيلها بوضوح، وفى المقابل استطاعت التكنولوجيا فى وقت لاحق بتحقيق كل هذه الدلالات المطلوبة، على شكل صور متتابعة ومصاحبة لأداء الممثل الحى الذى يكون أقل حركة بل وأقل جهداً عن ذى قبل، فلقد فرضت عليه التكنولوجيا أن يقتصد فى حركاته وسكناته، ولم تتوقف التكنولوجيا عند حد القيام بأعمال نيابة عن الممثل فحسب، ولكنها أيضاً استخدمت جسده الحى كجزء من البنية التشكيلية، بل أحياناً تصنع من جسده شاشة عرض، يرى المتفرج من خلالها صوراً دلالية متحركة، وقد يتحول الممثل إلى قطعة إكسسوار يتم استخدامها استخداماً دلالياً، أو أن يتحول جسده إمتداداً لشكل ما فى الصورة المسرحية، ولاشك أن الممثل سواء بوعى منه أو بغير وعى بطبيعة عمل تلك التكنولوجيا فهو يساهم بدرجة ما فى جذب المتفرج لسينوغرافيا العرض، فهو لايزال مركز التكوين والموقف الدرامى، فأحياناً هو الذى يحدد مكمن القوة والضعف فيها، وهو الذى يحدد صدارة الصورة المطلوبة، ولما كان المسرح نتاجاً لتكامل النص مع التعبير الصوتى والحركى للممثلين وتفاعلهما مع الديكور والإضاءة والأزياء، فتظهر من هنا إمكانية استخدام الحاسب الآلى فى جزء من الديكور والمؤثرات الصوتية والضوئية، وعلى سبيل المثال: يمكن استخدام شاشات للعرض متصلة بأجهزة حواسب لتعطى مؤثرات مكملة للديكور، ويمكن استخدامها على هيئة مجموعة كبيرة يتحكم فيها أكثر من

جهاز حاسب، بحيث تُكون مُؤثراً قد يكون على شكل أجزاء من صورة أو صور مختلفة وتتغير من شكل إلى آخر لتعطى المؤثر المطلوب، وباستخدام تكنولوجيا العرض هذه مع بعض برامج الحاسب الآلى مثل D Graphics3 أو Virtual Reality يمكن تكوين شعور بالعمق وبمناظر مختلفة تتناسب مع العرض المطلوب، وتتميز بإمكانات ديناميكية لا تتوافر فى الديكور المبنى بالأساليب التقليدية، وعلى سبيل المثال يمكن لهذه الديناميكية أن تسمح بتغيير عناصر العرض مع الاستفادة من عروض فيديو أخرى لتكون جزءاً مكملاً للخلفية، إن هذه المؤثرات الفعلية أو الحقيقية هى استثمار أقصى الطاقات غير النهائية لجهاز الحاسب الآلى فى ابتكار أدوات العمل الفنى ورموزه واستنساخها صوتاً وصورة بحيث يتعدى تأثيره على المشاهدين أحياناً حاجز الواقع إلى عالم ما وراء الواقع الافتراضى أحياناً أخرى، والمؤثرات الفعلية تقدم لمستخدم الحاسب الآلى أدواتها التى تجعله يغوص فى تجربة وهمية أو إيهاميه بحيث تبدو كأنها واقع ملموس، وعندما يرى المشاهدون تلك المؤثرات الفعلية تشعر نسبة منهم أنهم يشاهدون العمل وكأنهم داخل جهاز الحاسب نفسه، وذلك حيث تكون المؤثرات الواقعية قد جرى تكوينها، ومن المجالات التى شهدت توظيف أشعة الليزر بدرجة عالية من الكفاءة هو مجال التصوير ثلاثى الأبعاد أو الهولوجرام الذى سبقت الإشارة إليه، والذى يمنح المتفرج صورة تتشابه تماماً مع الصورة الحقيقية، مما يُؤثر تأثيراً مباشراً وغير مباشرٍ فى عملية الإبداع الفنى عند كل من المخرج ومصمم السينوغرافيا وبالطبع المثل.

المبحث الثانى: أساليب بناء صورة الممثل

إن الصورة فى مفهومها العام هى تمثيل عقلى لخبرة حسية سابقة للواقع، حيث تقوم الصورة بنقل العالم الموضوعى فى عدد من الوحدات البصرية بأشكال مختلفة يتم إدراكها بصرياً أو ذهنياً تخيلياً Fantasy، أو خيالياً Imaginary Images، وذلك على اعتبار أن "الخيال هو القدرة النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة"(٨)، وهذه الأشكال إما أن تكون اختزالاً أو تكثيفاً أو اختصاراً للواقع، أو تكون تصغيراً أو تكبيراً له، أو تخييلاً عن طريق التحويل والإيحاء بالواقع بأشياء أخرى، ويأتى تمثيل الواقع بالصور إما بالمحاكاة المباشرة لهذا الواقع، أوعن طريق التماثل مع هذا الواقع، أوعن طريق الانعكاس الجدلى الذى يثيره الواقع، أو عن طريق المفارقة،

وبالتالى فإن الصورة المسرحية هى تلك الصورة المشهدية /البصرية، التى يتخيلها المتلقى ذهناً وشعوراً وحركة، حيث تتكون الصورة المسرحية فى الغالب من مجموعة من الوحدات البصرية التخيلية المجسدة، أو غير المجسدة على خشبة المسرح، وهى ليست مجرد شكل مرئى يدركه المتلقى بحواسه فقط، وإنما هى بمثابة الإطار الذى ينظم العلاقات البصرية واللفظية، الساكنة منها والمتحركة، الجماد منها والحى، وهى أيضاً تُعد تجسيداً تعبيرياً أو رمزياً مصغراً للواقع وللحياة عموماً، وعليه فإن العرض المسرحى يتضمن صوراً متعددة تتحد فى علاقة واحدة بسياق فكرى وفنى عام محدد، ويشكل الممثل وجسده محوراً أساسياً تلتقى عنده دلالات جميع الصور فى العرض المسرحى، وهذه الصور المتعددة تأتى من خلال أشكال مختلفة وهى:

أولاً: الصور اللغوية اللفظية: (وتكون إما تقريرية أيقونية أو رمزية)، والصور اللفظية هى تلك الصور التى ترصد العوالم المرجعية والممكنة المبنية على الافتراض والتخيل، وتعتمد على ذلك التمفصل المزدوج-ويعنى تجزئة اللغة إلى مقاطع أو وحدات دالة- الذى يقوم على ثنائية الفونيم) Phoneme وهو أصغر وحدة صوتية تستعمل فى بناء الكلام) والمونيم) Moneme وهو أصغر وحدة صوتية لها معنى)، والفونيم والمونيم هما وسيلتا التواصل بين الناس، وقد تأتيان على شكل حوار أو سرد، وبشكلٍ عام فهما تحملان من بين طياتهما تجليات الصورة البصرية، وذلك على اعتبار أن لغة الممثل تنهض على الاستعارة الأيقونية التى تُحيل إلى شيء ما محدد، ومرتبط بسياق ما، وبشكل عام فالصورة اللغوية فى المسرح تتجاوز نطاقها الحسى الحرفى وسمتها التقريرية الأيقونية إلى نطاقات أخرى بلاغية ومجازية موحية ودالة عن أشياء أخرى ترتبط وسياق العرض العام.

ثانياً: الصور الحركية: (وتكون إما أيقونية، أو رمزية، أوتعبيرية)، ويقصد بها الصور التى تقوم بتأطير عالم المشاهدة لكل ما يتحرك فى الفضاء المسرحى، وهى تدخل ضمن عمل المخرج الذى يقوم بتصميمها للممثل مع الوضع فى الاعتبار علاقتها بالعناصر السينوغرافية الأخرى، حيث يتم تصميمها بشكلٍ مركب، استناداً على تداخل مجموعة الفنون والصور التى تساهم فى خلق صورة مشهديه مرئية وبصرية (ذهنياً، ووجدانياً).

ثالثاً: الصور التشكيلية: وهى تلك الصور التى ترتكز على تأثيث الفضاء أيقونياً و دلالياً، وتحويله إلى إبداع تشكيلى، وهو يكون كالآتى:

١- تشكيلى: وهو كل ما هو مرئى على المسرح.

٢- جسدى: ويشمل كل الأجساد المتحركة على المسرح.

٣- صوتى: ويتمثل فى كل الصوتيات اللفظية وغير اللفظية فى المسرح.

٤- لونى: والذى يتمثل فى ألوان الإضاءة ، الأزياء، والماكياج.

٥- ضوئى: ويتمثل فى استخدامات الضوء والظل.

٦- إيقاعى: وهو ما يشغل حيزاً فى الزمن كالموسيقى، والرقص، والحركة.

وبشكلٍ عام تتميز الصور التشكيلية فى العرض المسرحى بالتحول الوظيفى الديناميكى والانتقال من حالة إلى أخرى، أثناء العرض، حيث تتأرجح الصورة التشكيلية بين الوحدة اللونية والوحدة الشكلية للخطوط والكتل والمساحات المكونة لها، ومن جانب آخر فإن الصور التشكيلية غالباً ما تنهض على الأبعاد الرمزية للخطوط والأشكال والألوان، والتى تتضافر مع حركة الممثل فى دلالات مشتركة، سواء بالتماثل أو بالتباعد والتضاد، فعلى سبيل المثال نجد أن الخط الرأسى فى الصورة التشكيلية يدل على تسامى الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط، بينما يدل الخط الأفقى على الثبات والاستقرار والصمت والتوازن، أما الخطوط المائلة فقد توحى بالسقوط والخطر، أما الخط المنحنى فقد يدل على عدم الاستقرار والاضطراب والعنف، ومن ناحية أخرى نجد أن الأشكال داخل الصور التشكيلية تحمل هى الأخرى دلالات محددة داخل السياق العام، فعلى سبيل المثال تعبر الأشكال التجريدية عن الحقيقة الداخلية والعميقة فى نفس الإنسان، أما الأشكال المتجهة إلى الأعلى فإنها توحى بحالة من السمو والروحانية، والأشكال المنحنية أو المستديرة فإنها تعبر عن حالة من التيه الذى تعيش فيه الشخصية، و فضلاً عن ذلك فإن الصورة التشكيلية فى العرض المسرحى لا تكتمل، ولا يمكن إدراكها إلا بفعل عنصرى الإضاءة واللون اللذان يقومان بدور مهم ودال فى التأكيد على الحالات الانفعالية والنفسية والمشاعر، وجعلها دالة دلالة مقصودة وليست اعتباطية، فاللون سواء فى المناظر أو الأزياء أو الإضاءة هو المتحكم فى المزاج اللحظى الذى ينتاب الشخوص على خشبة المسرح فى مواقف درامية معينة، والألوان فى الصور التشكيلية قد تكون بسيطة أو مركبة، و دلالاتها قد تكون حرفية تقريرية مباشرة أو إيحائية وتضمينية مجازية وفق السياق الدلالى العام، "فالضوء هو شكل ما من أشكال الطاقة المشعة، ويتكشف العالم البصرى ويتجلى من خلال الضوء،...إن الضوء يكشف السطوح ثلاثية الأبعاد، ومع تغير الضوء تبدو الأشياء-التى تضاء من خلاله- وكأنها تتغير"(٩)، وتتبوأ الإضاءة كأحد عناصر التشكيل فى العرض المسرحى أحد أهم العناصر الدالة والفاعلة فى تأكيد الصورة العامة للعرض المسرحى، لما تحمله الإضاءة من أهمية فى عمليات الدلالة والإشارة والرمز، فهى التى تجذب انتباه عين المتفرج على الصورة التى يبغى صنَّاع العرض بثها أمامه، وهى أيضاً العنصر الذى نال حظاً وفيراً من التطور، بتطور التكنولوجيا، فبالرغم من وجود الإضاءة كعنصر من عناصر العرض المسرحى عبر مراحل تطوره التاريخى منذ اليونان حيث كان العرض يعتمد على مصادر الضوء الطبيعى من شمس وقمر ونجوم، ومصادر الضوء الصناعية مثل الشموع والمشاعل والمصابيح التى كانت تعمل بالزيت، ثم المصباح الكهربائى، حتى وصلت فى المسرح الحديث إلى درجات قصوى من التطور والتقنية، حيث عرف المسرح الحديث الإضاءة الأمامية، والخلفية، والعلوية، والأرضية، والبؤرية، والتموجية، والثابتة، والمتحركة، والتى ساعدت على تأطير الأحداث الدرامية وإحداث التأثيرات المطلوبة فى نفوس المتفرجين الذين يشاهدون العرض المسرحى، حتى باتت الإضاءة المكون الأساسى للصور المتحولة والمتغيرة طوال العرض، وهو ما كان قد وضع أسسها كل من "كريج" و"آبيا" اللذان أسسا لاتجاه استخدام الإضاءة بطريقة رمزية دالة، وجاءت إضاءاتهما التموجية لتصور الممثلين حركياً و انفعالياً و وجدانياً، إلى جانب تجسيد المواقف الدرامية فوق خشبة المسرح، والاهتمام بوضع أجساد الممثلين تحت الإضاءة البؤرية بالتركيز الضوئى على جزء من الجسد، وكشف تعبيراتهم الوجهية بشكل أكثر دقة، بحيث تصبح مرئية من لدن المتفرج بشكل واضح، وفى المسرح المعاصر نجدها قد وصلت إلى درجات فائقة بتقدم التكنولوجيا، واستخداماتها فى الإضاءة المسرحية، وأشعة الليزر التى يمكن أن تغمر جسد الممثل دون أن يكون لها امتدادات أو انعكاسات خارج حدود الجسد المضاء، فعلى سبيل المثال نجد المخرج الأمريكى المعاصر"روبرت ويلسون" Robert Wilson وقد استعمل الضوء المتحرك والمتقاطع والمتراكب بشكل يتوافق مع الموسيقى، كما نجد المخرج والسينوغراف اليونانى المعاصر

"يانيس كوكوس" Y.Kokkos الذى رأى أن الإضاءة هى أهم عناصر الصورة التشكيلية فى العرض المسرحى، أكثر من المساحات المرسومة أو حتى الأزياء، فالإضاءة هى التى تؤكدها أو تلغى وجودها، وهى التى تحدد تركيبها اللونى، والدلالى، وبالتالى فهى التى تحقق الرؤية المتكاملة فى عناصر الإضاءة والصوت والديكور والملابس التى تتضافر من أجل خلق الصورة المسرحية العامة للعرض، وهو ما أكده بقوله: "عندما أقوم برسم منظر لا أرسمه كاملاً، أو قد أرسمه بصورة تقريبية، وفى بعض الأحيان أقوم برسم لوحة درامية أجمع فيها جميع الحركات التى لا يمكن أن نراها مجتمعة، ولكن هذه الحركات فى مجموعها تخلق مناخ اللوحة، وبفضل هذه الرسوم البسيطة أستطيع فى بعض الأحيان أن أعدل من وضع الجسم، والاستمتاع بالرسم هو طريقى لشغل المساحة والفضاء بالأجسام"(١٠)،ومن هنا يمكن القول إن الممثل بوصفه الرمز المادى الرئيس فى الصورة المسرحية، حيث يقدم دلالاته من خلال أفعاله على المسرح، عندما يتفاعل مع لغات خشبة المسرح الأخرى، يصبح هو نفسه بمثابة " السطح الذى تنقش عليه الأحداث نفسها، والذى تقتفى آثاره اللغة، وتقوضه الأفكار، ومحور الذات المفتتة التى تبنى وهم الوحدة الجوهرية"(١١)، فالممثل هو المسؤول عن بناء مفردات لغته الجسدية والصوتية التعبيرية لتحقيق أهداف دلالية مقصودة فى علاقته بمكونات العرض الأخرى، "تلك العلاقة التى تربط فاعلا بشيء ما"(١٢)، إلا أنه من الجدير بالذكر هنا أن الممثل يتمتع بالثراء الرمزى من ناحية، وبواقعية التعبير الإنسانى من ناحية أخرى، الأمر الذى يمنحه صدارة ومرونة فى العرض المسرحى لا تتوفران فى أى عنصر آخر بنفس القدر، ولذا فإن كافة دلالات العرض المسرحى تتمركز حوله، وتنطلق منه، وتعود إليه، فهو لا يقوم بإنتاج المعنى المقصود بمفرده، ولكن عن طريق علاقات التأثير المتبادل بينه وبين باقى عناصر الصورة المسرحية، التى تتضافر جميعها على حد تعبير "رولان بارت" Rolan Barthes فى "زخم من العلامات"(١٣)، و دائماً نجد أن الممثل هو الذى يحول هذه العلامات من الواقعية إلى الإيهام، عندما يتحول من حقيقته المادية إلى بناء دلالى يرمز ويعبر عن رسائل محددة، وهو ما عبر عنه "ستانسلافسكى" Stanislavski بالتجسيد الإبداعى، "الذى يعتمد على قدرة الممثل على امتلاك تقنية جسدية خاصة، ذات انتماء قومى إلى قاموس الحركة والتعبيرات الجسدية العامة فى مجتمعه، وهى التقنية المنوط بها مسؤولية تحويل قوى الطبيعة الأولية (أو الموهبة) إلى عمل مفيد"(١٤)، وفى هذا السياق التى تسير عليه دراستنا هذه لابد وأن نتعرض بمزيد من التفصيل حول تعرض علم الدلالات لتحليل أساليب إنتاج الممثل لدلالاته وعلاماته، ويتتبع العوامل الكينزية Kinesis التى تعنى بالأوضاع الجسدية وفق نمط اجتماعى/ثقافى/أنثروبولوجى معين، وذلك على اعتبار أن لكل شعب حركاته، كما يبحث فى الكيفية التى يؤدى بها الممثل دوره، لتحقيق أثر حسى ما فى المتفرج، كما يعنى فى تحليلاته بدراسة الاستخدامات المختلفة لجسد الممثل، من حيث امتداد وتنوع وتباين مجالات رؤيته، تركيزاً على طريقة تعامله مع الفضاء المسرحى بما يحويه من صور مسرحية، تتحول وتتغير وتتنوع بناءاً على عوامل نفسية واجتماعية وفلسفية وأنثروبولوجية، والتى تكون مفردات الصورة المسرحية أو اللغة المسرحية التى اعتبرها "سوسير"-Ferdinand de Saussure أحد نظم العلامات التى تصور فيها العلاقة اللغوية على أساس ثنائى" دال Signifer ومدلول Signfied، " ولذا فإن العلامة عنده تقرن مفهومها دائماً بصورة حسية، يتولى الجسد إبرازها، وتترك فى المتلقى أثراً نفسياً، مما يمكن معه القول أن منطق اللغة الجسدية للممثل يربط بين هذه الصورة الحسية التى هى الدال، وبين مفهومها الذهنى وهو المدلول، ولما كان الدال والمدلول اعتباطيان Arbitrary لارتباطهما بالدافع، نجد أن اللغة الجسدية للإنسان فى الحياة، وللممثل فى المسرح لها القدرة على أن تكون نظم متعددة، تقوم هذه النظم بدورها فى تغيير الدلالات التى تولدها"(١٥)، وعلى جانب آخر فى علم الدلالات نجد الفيلسوف" بيرس" Charles Sanders Peirce يؤمن بأن البشر يتواصلون ويدركون الأشياء فى الحياة عموماً من خلال نظم العلامات، وقام بتقسيم العلاقة بين العلامة Sign وموضوعها Object إلى أيقونة Icon ومؤشر Index ورمز Symbol، وقد اعتبرت آراء كل من سوسير، وبيرس، بمثابة المرتكزات المؤسسة لكافة الدراسات التالية حول الممثل، والتى حاولت تصنيف نظم العلامات الخاصة بالعلاقات بين الممثل وعناصر العرض أو الصورة المسرحية، منها على سبيل المثال تطبيقات كل من "كوفزان" Tadeusz Kowzan، وبافيس P.Pavis، حيث وضع كوفزان قائمة على هيئة جدول يضم ثلاثة عشر نظاماً من نظم العلامات التى تشارك فى بناء الصورة المسرحية العامة، والتى تؤكد مركزية وضع الممثل، كما هو مبين بالجدول التالى:(١٦)

ويضيف "بافيس" إلى كوفزان استبياناً حاول فيه إجراء مناقشة عامة حول العرض تتضمن كافة تفاصيله السينوغرافية

١- الكلمة. ٢- النغمة.	النص المنطوق	الممثل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية(الممثل
٣- المحاكاة. ٤- الإيماء. ٥- الحركة.	تعبير الجسد	الممثل		المكان والزمان	علامات بصرية(الممثل
٦- الماكياج. ٧- تصفيف الشعر. ٨- الملابس.	مظهر الممثل الخارجي	الممثل		المكان	علامات بصرية(الممثل
٩- الإكسسوار. ١٠- المناظر. ١١- الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ما هو خارج الممثل		المكان والزمان	علامات بصرية(الممثل
١٢- الموسيقى ١٣- المؤثرات الصوتية.	الأصوات غير اللفظية	ما هو خارج الممثل	علامات سمعية		علامات سمعية(الممثل

من إضاءة، وملحقات، وملابس، وموسيقى، وإيقاع، وعلاقة كل ذلك بالممثل، الذى يجب أن يكون واعياً بقوانين الاتصال وعناصره والتى تتمثل فى (الرسالة/المرسل/المرسل إليه)، وأن يكون واعياً أيضاً بأنه لا يقوم بالتعبير عن ذاته، ولكنه يعبر عن شيء محدد، فى سياق محدد، حيث لا يمكن تأويل قصدية الاتصال على أنها مجرد نية توصيل علم أو معرفة ما بعينها تكون واضحة ومميزة، لأننا قد نرغب فى الإصال دون أن نعرف بشكل جلى مانحن بصدد توصيله"(١٧)،ولذا فلابد أن يفرق الممثل بين التعبير عن شيء محدد، وبين قصدية الاتصال، لاسيما وأنه يتميز بالثراء الدلالى الذى يمكن أن يتعدى ما يقصده إلى معانى ودلالات غير متوقعة، وبمعنى آخر، فالممثل عندما يقوم بمحاكاة حالات نفسية معينة فإنه يقوم ببث دلالات مقصودة للمتلقى، ولكنه عندما يستغرق فى استخدام خياله وتلقائيته فربما تتسرب منه بعض الدلالات غير المقصودة، لأنها تحمل أيضاً معانى سيقوم المتفرج بتوليدها وإسقاطها على حواسه، وبناءاً على ما سبق نجد أن صورة الممثل فضلاً عن كونها محور التقاء كافة صور العرض الأخرى، فإنها تتبلور من خلال وظيفة الممثل نفسه بوصفه الفاعل الحى المتحرك بشكل دلالى سواء عن قصد أو عن غير قصد، الأمر الذى يفرض عليه عدد من المتطلبات التقنية والمعرفية الأساسية، خاصة فى المسرح المعاصر الذى باتت فيه الصورة المسرحية لا ترتبط فقط بالممثل طوال الوقت، قدر ارتباطها بعناصر "سينوغرافية" أخرى، لاسيما العرض المسرحى الذى يوظف تكنولوجيا الصور، والوسائط المتعددة.

ولما كان المسرح المعاصر وفق إشكالية بحثنا قد وضع باستخداماته لتكنولوجيا الصور عدداً من التحديات أمام الممثل، فمن الأهمية بمكان إنماء وعى هذا الممثل بطبيعة هذه الوسائط الجديدة والدخيلة على فنه، حيث نجد أن المسرح المعاصر قد استفاد من تقنيات الصورة الرقمية Digital image، وهى تمثيل لصورة ثنائية باستخدام العد التنازلى على شكل أصفار ووحدات ومعالجتها عن طريق جهاز الحاسب الآلى، حيث يتم فيها اللجوء إلى وضع مخططات وتصاميم رقمية للتصور التشكيلى العام للصورة المسرحية، وذلك باستخدام الحواسب الآلية، فضلاً عن إعادة توظيف الشريط السينمائى وما عليه من مواد فيلميه لتدخل ضمن النسيج العام الذى يشكل صورة العرض المسرحى، وذلك باستخدام الشاشات السينمائية على المسرح، من أجل بناء المشاهد الدرامية على مستوى التصوير والتأطير والتمثيل، عن طريق تحويل هذه المشاهد إلى لقطات وإطارات إلى جوار التمثيل الحى، فى بوتقة واحدة تشكل الصورة العامة للعرض المسرحى، وليس مجرد استخدامها كعناصر تأكيدية كما كان الأمر عند رجال المسرح فى النصف الأول من القرن العشرين من أمثال بيسكاتور Arwin Piscator وبيتر فايس Peter Weiss وبريشت Bertolt Brecht وسفوبودا Svoboda وغيرهم ممن وظفوا المواد الفيلميه بغرض كسر وحدة النص، أو تفكيك

الكتابة إلى مشاهد متنافرة أو متناظرة، إلى جانب عنصر السرد والحكى والوصف، حتى لا يندمج المتفرج عاطفياً لأغراض فكرية أو سياسية، إلا أن النصف الثانى من ذات القرن قد شهد تحولاً فى توظيف السينما والفيديو فى مسرح الصور الذى جعل منها عناصر تتشارك مع الممثل وعناصر السينوغرافيا الأخرى فى تشكيل صورة العرض العامة، ففى هذا التيار المسرحى الجديد جرى إعادة تجهيز واستغلال خشبة المسرح " درامياً و معمارياً و موسيقياً لاجتذاب انتباه أكبر عدد من المشاهدين...وأصبحت المسرحيات تمزج الآن بين المسرح والموسيقى والسينما والتليفزيون، وتهتم بدرجة أكبر بمشهديه الصور أو السينوغرافيا، وتداخلت الحدود بين الرسم والتصوير والمسرح أيضاً، فأصبحت المسرحيات أقرب إلى اللوحات الفنية الحديثة التى تمزج بين السريالية والتعبيرية والتجريدية وغيرها من فنون التشكيل"(١٨)، وهو ما ينم عنه وصف تيار مسرح الصور بأنه مزيج من الشعر والفلسفة والتشكيل، ففيه لم يعد هناك تمييز بين الفنون المشاركة فى العرض، الذى بات يجمع فنون الأداء Performing Arts وهى المسرح والرقص والموسيقى والأوبرا، مع فنون الميديا Media Arts والتى تضم السينما والتليفزيون والفيديو والكمبيوتر، إلى جانب الفنون البصرية (التشكيلية) Visual Arts والتى تشمل الرسم والتصوير والنحت والعمارة والطباعة والزخرفة والخط وما شابه ذلك مع الفنون الأدبية Literary والتى تتضمن الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية المكتوبة وما إلى ذلك، وعندما تتضافر وتمتزج هذه الفنون فتتحول كل بدورها إلى أيقونات ومؤشرات ورموز تبث دلالاتها وفق سياق العرض العام، وذلك عن طريق إحداث الدهشة وإثارة الإبهار الذى تدركه حواس المتفرج، من خلال مجموعة من التكوينات، والأنسجة المركبة الغامضة والمدهشة، وفق إيقاع بصرى، لا يستهدف الوصول بالمتفرج إلى رسالة محددة، بقدر ما تبث إليه صوراً تتولد بذهنه فى مجموعة لانهائية من الدلالات المتغيرة بتغير المتفرج عن الآخر، دونما النظر إلى الأشكال التقليدية فى بنائية النص أو العرض المسرحى التقليدى، ليصل إلى حد أن يتحول العرض المسرحى إلى فضاء جمالى سحرى يقترب من الأجواء الأسطورية والماوراء طبيعية Metata Physika التى تتلاءم مع العصر الجديد الذى تمرد على كل الثوابت والحتميات والبديهيات، وأفرز جماليات جديدة ومبتكرة، تقوم هذه الأشكال والصور الجمالية بإشباع إحساس المتفرج بالجمال، وهذا الإشباع يحدث "عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين إدراكاتنا الحسية، وذلك على اعتبار أن الجمال يتم تعريفه عند "هربرت ريد" Herbert Read بوصفه وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية نتلقاها من خلال إدراكاتنا الحسية، وهو ما يتفق مع تعريف "كلايف بل" Clive Bell بأنه شكل دال، أى يحمل معنى تدركه حواس المتفرج..(١٩)، وفى مسرح الصور أيضاً " يؤكد الفنان أهمية البعد الكيفى فيما يتعرض له من فنون تشكيلية كالرسم أو النحت، وبذا يحول التجربة المسرحية من موضوعها كوسيلة للسرد فى سياق ترتيبى زمنى إلى تجربة تنشطها انطباعات الحواس ويسودها عامل المكان"(٢٠)،الأمر الذى يدفعنا إلى محاولة البحث عن مواصفات تدريبية وأدائية تتعلق بالممثل الذى يجد نفسه مدفوعاً بالأداء فى هذه النوعية من العروض، التى باتت تنظر إليه بوصفه صورة بلاستيكية، أو صورة تشكيلية متحركة تضطلع بمهمة الإيماء لتملأ الفضاء المسرحى، ودون التقيد بعنصر الزمن الواقعى، مما يتطلب منه تطوير طاقاته تلك لدرجة قد تقترب من التجلى الصوفى التى خلفتها تجارب مايرهولد، وجروتوفسكى Jerzy Grotowski، وبيتر بروك Peter Brook، وباربا Eugenio Barba وغيرهم، حيث الممثل يقع على عاتقه أن يتعلم كيف يبنى رموزاً وإشارات تتجاوز الحدود البيولوجية الساكنة، وذلك فى مقابل تدريباته التى أفرزتها الاتجاهات النفسية كما كان الحال عند ستانسلافسكى، أو التغريبية كما هو الحال عند بريشت، ليتجاوز ذلك إلى إنماء قدراته على المستويات الفلسفية، والفكرية، والجمالية، والتشكيلية، والدلالية، حتى يستطيع أن يجد لنفسه مكاناً ومكانة أمام هذا الزخم فائق السرعة من التطور التكنولوجى.

المبحث الثالث: تدريب الممثل

هناك وسائط أساسية يمكن من خلالها تدريب الممثل على أساليب إنتاج الدلالات بمشاركة عناصر العرض الأخرى، ويمكن حصر هذه الوسائط ذات علاقة مباشرة بموضوع هذه الدراسة، فى أربعة وسائط وهى:

أولاً: الوسائط الجسدية: حيث يعتبر الممثل كائن حى يظهر على المسرح ويدخل فى تجربة افتراضية أو خيالية للإشارة إلى عالم آخر-واقعى أو خيالى- غير عالمه.

ثانيا: الوسائط اللعبية: والتى تشمل التعبيرات

الحركية، أو الحركات التعبيرية للممثل، النابعة من جميع أنشطة الجسد الأدائية العرضية التى تنشأ فى غير مواضعها الأصلية، أو الاستعراضية التى تظهر مكمن القوة والتفوق والإبهار الذى يعتمد على مهارات حركية فائقة، أو التظاهرية والتى تعنى إظهار المؤدى لما لا يبطنه فى الواقع .

ثالثاً: الوسائط الصوتية: والتى تصدر عن جسد الممثل نفسه، والتى هى عبارة عن إشارات تحتوى على نغمة أو عدة نغمات تصدر من أى كائن حى من مواقع معينه فى جسمه، تتشارك جميعها لإنتاج الصوت المعبر .

رابعاً: الوسائط الانفعالية: والتى تصدر أيضاً عن جسد الممثل بناءاً على دوافع نفسية فى مواقف محددة.

حيث تقوم هذه الوسائط الأربعة بخلق فضاء مستقل بذاته، يتجاوب، ويتفاعل مع باقى العلامات المسرحية البصرية والسمعية فى العرض المسرحى، وهو الأمر الذى يفرض على الممثل الوعى والتدريب على التمييز بين علاماته:

١- العلامات الأيقونية: عندما يحاكى الممثل الشيء المطلوب التعبير عنه وفقاً لتقاليد كينزية، أو موروثة، مرتبطة بخبرة وثقافة المتلقى، فهو يقوم بإدارة حوار بصرى يصف فيه تلك الصور العقلية المشتركة بينه وبين المتفرجين، "إن هذه الحوارية البصرية ليست أسلوباً للأداء، ولكنها عملية تساعد على تجديد الأداء، كما أنها تساعد هؤلاء الممثلين والمتلقين أيضاً على الوصول إلى اكتشافات جديدة حول المسرحية التى تؤدى، أو أى أداء إنسانى يتم فى أى مجال آخر، أيا ما كانت غرابته، مادام يبدو صادقا"(٢١).

٢- العلامات الإشارية: حيث تتضح العلاقة بين العالم الافتراضى على المسرح وبين العالم الواقعى.

٣- العلامات الرمزية: عندما يتفاعل الممثل فى إطار منظومة متكاملة من الدلالات فى الصورة المسرحية العامة لتوليد المعنى العام.

ومن بين أجزاء جسم الممثل التى تشارك فى تأكيد المعنى المقصود مع عناصر أخرى، وفق نسق محدد ومصمم سلفاً، نجد الآتى:

١- الوجه :حيث تتجلى شفرات حركية إيمائية من الرأس والشعر، والجبهة، والحاجبين، والعين، والأنف، والفم، والذقن، والوجنتين.

٢- اليدين: والتى تتضمن أنشطة إشارية عن طريق الكتفين، والكفين، والأصابع، والذراعين.

٣- الرجلين: وما تتضمنه من أنشطة حركية انتقالية وتعبيرية.

وبشكل عام تتميز حركات الممثل داخل إطار هذا الفضاء الحركى بعدد من السمات أهمها:

- اتجاه الحركة .
- قوة الحركة.
- سرعة الحركة.
- استمرارية الحركة.
- زمن الحركة.
- كمية الحركة.

وبناءاً على الدلالة الخاصة بكل عنصر من هذه العناصر فى علاقته بعناصر الصورة العامة للفضاء المسرحى تتحدد الدلالة المقصود إيصالها للمتفرجين، فعلى سبيل المثال يرتبط اتجاه الحركة دائماً بشخصية ما من حيث الاقتراب أو الابتعاد عن نقطة مثيرة لاهتمام المتفرج، مما يجعل هذا المتفرج مدركاً لنوعية قوى الدفع المتفاعلة فى الموقف الدرامى الذى يتفرج عليه، وهذا الإدراك يتم تعريفه بأنه: " إعطاء المعنى للمثيرات الحسية"(٢٢).والمسألة هنا تتعلق بقوانين الإدراك عند نظرية الجشتالت Gestalt فى علم النفس، والتى تتلخص فى فكرة أن الكل أكبر من مجموع أجزائه، وقوانين الإدراك-التى تنظم عمليات إدراك الإنسان/المتفرج بحواسه لكل فعاليات الصورة المسرحية-هى إما تعتمد على قانون التقارب الزمانى والمكانى لحدث مشابه قابع فى ذاكرته مع الحدث المسرحى، أو على قانون التشابه، عندما يقوم بتوليد المعانى من خلال العناصر المتشابهة فى الشكل واللون والحجم عندما تتجمع مع بعضها البعض فى وحدات، أو قانون الاتصال عند إدراكه للأشياء التى تصل بينها خطوط يمكن إدراكها كوحدة واحدة، أو قانون

الشمول عندما يدرك المتفرج الأشياء كصيغة واحدة إذا كان هناك ما يجمعها ويشملها، أو قانون التماثل أو التطابق عندما يدرك المتفرج الصيغ المكونة للصورة المسرحية كوحدة واحدة، أو قانون الغلق وهو الذى يتعلق بالأشياء الناقصة التى تدعونا إلى إدراكها كاملة وهو ما يتجلى فى الخطوط الوهمية بين العناصر التشكيلية فى الصورة المسرحية، كما تساعد سرعة حركة الممثل على إدراك المتفرج للموقف ولحقيقة الشخصية، فالحركة السريعة تثير حيوية المتفرج وانطلاقه النفسى والفكرى أكثر من الحركة البطيئة التى قد توحى بالخمول والخمود أو لفت نظر المتفرج للتأمل المتأنى فى الأفكار والتوجهات والدلالات المقصودة، وبشكلٍ خاص فإن تطبيق مبادئ الجشتالت وقوانينها الإدراكية فى تطوير حرفية الممثل إنما يتم عن طريق تحويل خبراته البصرية إلى خبرات ديناميكية تفاعلية، وهو ما يدفعنا إلى البحث عن الأساليب العملية والعلمية للوصول إلى هذا الهدف، وأهمها هو الاستفادة على سبيل المثال من مفاهيم فرويد Sigmund Freud حول نظرية اللعب Game theory فى علم النفس وربطها بتدريبات وأداء الممثل، ومن ناحية أخرى فالإيقاع السريع يولد إيقاع مماثل داخل المتفرج، والعكس صحيح، أما بالنسبة لعنصر الاستمرارية فيتحدد بطول الحركة واستمرارها فى الزمان والمكان، كما يرتبط زمن الحركة بتوقيت الكلمة المنطوقة، أو الصوت الموسيقى أو المؤثر المصاحب لها، ومن ناحية أخرى يؤثر عدد الحركات من الناحية الكمية فى تتابع زمنى على قوة الحركة، كما يساعد عدد الحركات سواء للممثل الواحد بمفرده أو لباقى الممثلين والمؤدين فى تحقيق مزيد من القوة التأثيرية فى المتفرج، ويتفاوت هذا التأثير وفقاً لسرعة أو بطء هذه الحركات، والجدير بالذكر أن التكوينات الحركية تتفاعل مع الملابس والإطار التشكيلى العام للصورة، ولقد استطاعت التكنولوجيا الحديثة أن تحقق هذا التفاعل بصور أكثر إبهارا وأوضح دلالة.

وفضلاً عن ذلك فإن إنماء قدرات الممثل فى التفكير البصرى عن طريق إثارة خياله بشكل دائم، أمر من الأهمية بمكان، إذ تعينه هذه الإثارة فى فهم طبيعة الرؤى الخاصة بالواقع الحياتى الذى يعيشه، فالصور التى تأتيه من عالم الواقع أو من عالم الخيال هى دون شك صور حقيقية، "فالمخ يستخدم عمليات متماثلة خاصة بالتصور البصرى Visualization كى يكون على وعى بهذين العالمين، الخارجى والداخلى...وتمكن عملية التصور البصرى الإنسان من أن يدمج العالمين أو الواقعين الداخلى والخارجى فى خبرة واحدة مركبة، ومن ثم يقوم بتهيئة المناخ النفسى المناسب الذى يمكن من خلاله التعبير عن الأفكار والصور بطرائق إبداعية"(٢٣)، مما يؤكد على أهمية عنصر الخيال Imagination بوصفه إحدى قوى العقل فى إبداع الممثل والتى تعينه على تخيل الأشياء، ذلك الخيال الذى يتم تعريفه بأنه: "عملية نشطة لتكوين الصور وتحويلها ودمجها فى عقل الفنان، وذلك من خلال الوسائط التى يستخدمها فى فنه"(٢٤)، إن هذه الوسائط تكمن فى جسده وصوته، ومشاعره وأحاسيسه وذهنه، فمن خلال اعتماد الممثل على هذه الأدوات أو الوسائط فإنه لابد أن يكون واعياً تماماً بأن الهدف الأساسى من عمله هو إبداع الصور والأشكال، الأمر الذى يتطلب منه أن ينمى خبراته الوجدانية، وتعلم كيفية تحويلها إلى صور مرئية، أو بمعنى آخر جعل ما هو غير مرئى مرئياً أمام المتفرج، فهو ينتج صوراً بصرية فى علاقته مع عناصر التشكيل الأخرى، وينتج صوراً سمعية فى علاقته بكل الصوتيات والإيقاعات والموسيقى، كما ينتج صوراً لغوية فى علاقته مع النص المكتوب، وعلى هذا فالممثل المبدع هو ذلك الذى تكون لديه القدرة "على أن يرى الأشكال، فيما لا شكل له، وأن يخلق النظام من الفوضى، وأن يحول المألوف إلى غير مألوف، وغير المألوف إلى مألوف، وأن يجسد المرئى فى اللامرئى، وأن يجترح مملكة اللامرئى كى يحولها إلى عالم مرئى خاص ومميز ومدرك"(٢٥).

ومن خلال أساليب الأداء المختلفة يجد الممثل نفسه أمام زخم من هذه الأساليب، تتصدرها ثلاثة أساسية، تفرعت عنها الأساليب الأخرى، وهذه هى ما يمكن أن يتدرب الممثل وفق ما توصلت إليه من نتائج ليكمل صورته التى هى أحد عناصر الصورة العامة للعرض المسرحى:

أولاً: أسلوب ستانسلافسكى فى معايشة الدور على المستويين النفسى والواقعى.

ثانياً: أسلوب الأداء الخارجى دون معايشة عند كل من كوكلان وديدرو.

ثالثاً: أسلوب الأداء الملحمى الذى وضعه برتولد بريشت والذى يستند إلى تقنيات محددة مثل التغريب، والجستوس.

المراجع:

١- د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-السلبيات والإيجابيات، الكويت، عالم المعرفة (٣١١)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يناير، ٢٠٠٥.

٢- إدوارد جوردون كريج، فى الفن المسرحى، ترجمة: درينى خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، بدون تاريخ.

٣- د. حماده إبراهيم، التقنية فى المسرح-اللغات المسرحية غير الكلامية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧.

٤- فيسفولد مايرخولد، فى الفن المسرحى، الكتاب الثانى، ترجمة: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابى، ١٩٧٩.

٥- جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، دار الفكر المعاصر،١٩٧٩.

٦- أدولف آبيا، من مؤلفات أدولف آبيا- وظيفة الفن الحى-الإنسان هو معيار كل شيء نظرية فى المسرح، تحرير وإعداد: بارنارد هيويت، ترجمة: د. أمين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ٢٠٠٥.

٧- د. شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة، مكتبة الأسرة،(سلسلة الفنون) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.

٨- يانيس كوكوس، السينوجرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة: سهير حمودة، ونورا أمين، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات(١٩).

٩- ميشيل فوكوه، مقتبس فى: هيلين جيلبيرت، وجوان تومكيز، الدراما ما بعد الكولونيالية- النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكرى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٨٨.

١٠- جيزى فيلتروسكى، الإنسان والشيء فى المسرح، ترجمة: نجدت كاظم موسى، القاهرة، مجلة فصول، المجلد (١٣)، العدد(٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ١٩٩٥.

١١- ألين آستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعى السيد، القاهرة ، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (١٣)، ١٩٩٦.

١٢- سونيا مور، تدريب الممثل، ترجمة: د. زياد الحكيم، دمشق، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٨٦.

١٣- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، المسرح(٤٤)، ٢٠٠٦.

١٤- آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مى التلمسانى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، (٦)، ١٩٩٤.

١٥- بونى مارينكا، مسرح الصور، ترجمة: سمية رمضان القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ١٩٩٤.

الهوامش:

١- د./ شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-السلبيات والإيجابيات، الكويت، عالم المعرفة (٣١١)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يناير، ٢٠٠٥، ص.١١

٢ -إدوارد جوردون كريج، فى الفن المسرحى، ترجمة" درينى خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، بدون تاريخ، ص.١٠٩

٣ - د. حماده إبراهيم، التقنية فى المسرح-اللغات المسرحية غير الكلامية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧، ص.٣٥

٤ - فيسفولد مايرخولد ،فى الفن المسرحى، الكتاب الثانى، ترجمة: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابى، ١٩٧٩، ص.٣١

٥ - جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، دار الفكر المعاصر،١٩٧٩ ص ٢٩، ٣٠.

٦ - أدولف آبيا، من مؤلفات أدولف آبيا- وظيفة الفن الحى-الإنسان هو معيار كل شئ-نظرية فى المسرح، تحرير وإعداد: بارنارد هيويت، ترجمة: د. أمين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ٢٠٠٥، ص ٤٥، ٤٦.

٧ - المرجع السابق، ص.١٤٢

٨ - د./شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-السلبيات والإيجابيات، مرجع سابق، ص.٢٠

٩- د./ شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة، مكتبة الأسرة،(سلسلة الفنون) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص١٢٤، ١٢٥.

١٠ - يانيس كوكوس، السينوجرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة: سهير حمودة، ونورا أمين، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات(١٩)، ص.٢٢

١١ - ميشيل فوكوه، مقتبس فى: هيلين جيلبيرت، وجوان تومكيز، الدراما ما بعد الكولونيالية- النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكرى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٨٨، ص.٢٨٥

١٢ - جيزى فيلتروسكى، الإنسان والشيء فى المسرح، ترجمة: نجدت كاظم موسى، القاهرة، مجلة فصول، المجلد (١٣)، العدد(٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ١٩٩٥، ص.١٥٠

١٣ - رولان بارت، مقتبس فى : ألين آستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعى السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (١٣)، ١٩٩٦، ص.٢١

١٤ - سونيا مور، تدريب الممثل، ترجمة: د. زياد الحكيم، دمشق، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٨٦، ص.٢٠

١٥ - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، المسرح(٤٤)، ٢٠٠٦، ص.٤٠

١٦ - انظر: إلين آستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص.١٤٨

١٧ - آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مى التلمسانى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، (٦)، ١٩٩٤، ص.٤٣

١٨ - د./ شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-السلبيات والإيجابيات، مرجع سابق، ص٣٠٢، ٣٠٣.

١٩ - انظر: د./ شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، مرجع سابق، ص٢٧ و مابعدها.

٢٠ - بونى مارينكا، مسرح الصور، ترجمة: سمية رمضان القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ١٩٩٤، ص

٢١ - د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-السلبيات والإيجابيات، مرجع سابق، ص.٣٢١

٢٢ - د. شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، مرجع سابق، ص.١٦

٢٣ - المرجع السابق، ص٤٢، ٤٣.

٢٤ - المرجع السابق، ص.٤٣

٢٥ - المرجع السابق، ص.٤٤

تحولات الدراما المسرحية في السينما (رميو وجوليت نموذجاً)

إن العلاقة بين المسرح والسينما علاقة قديمة. فعندما تم اختراع السينما وخاصة كاميرا التصوير، كانت الأفلام تعتمد على المسرح فيتم التصوير داخل المسارح بل ولأعمال مسرحية، حيث لم يكن هناك كاتب للسيناريو، ولم يكن هناك مونتاج. فالفيلم يتم تصويره دفعة واحدة على طريقة المسرحية. وعندما تم اختراع المونتاج تغير الأمر وخرج الفيلم من المسارح إلى الأماكن العامة وأصبح هناك كاتب سيناريو، إلى أن تطور الأمر إلى ما وصلنا إليه حالياً. ومع ذلك ظل المسرح رافداً أساسياً للسينما، حيث قدمت أعمال شكسبير وإبسن وكوكتو وتينسى وليامز وآرثر ميللر وغيرهم؟. وهنا نبحث عن طبيعة العلاقة والمتغيرات التي تطرأ على المسرحية عند تحويلها لفيلم.

راجح عوض مطر
كاتب من الكويت

وينطلق ذلك البحث من سؤال عن العلاقة بين المسرحية والفيلم. بحثاً عن كيفية معالجة المسرحية وتحويلها إلى فيلم؟ وكيف تؤثر تقنيات السينما على المعالجة السينمائية؟ وإلى أي مدى يحافظ الفيلم على الأصل المسرحي؟

ولذلك يتناول البحث شقين الأول نظري يطرح فيه آراء النقاد والسينمائيين بصفة خاصة عن تلك العلاقة. ثم يتناول البحث تحليل تطبيقي لفيلم روميو وجوليت لاستنباط أسلوب معالجة المسرحية فيلمياً على مستوى السيناريو والعرض ذاته، موضحاً سمات الصورة باعتبارها لغة من لغات الفيلمين وكذلك المشاهد الجديدة التي تؤكد على موضوع المسرحية ولم يستطع المسرح تقديمها بهذا الشكل لاختلاف التقنيات.

المسرحية والفيلم

إن الفيلم منتج فنى كامل، يعتمد على السيناريو المسبق، ذلك الذى يتكون من فكرة، ومعالجة لها، ثم وضعها في اطار البناء الدرامي حيث الحبكة التي تنظم الأحداث تنظيماً هندسياً كما يرى أرسطو. ثم بناء الشخصيات وكتابة الحوار. وفى ذلك لا يختلف الفيلم عن المسرح فكلاهما ينتميان إلى الدراما تماماً كما يشترك معهما دراما التليفزيون من مسلسلات أو سهرات أو أفلام تليفزيونية. فقط الاختلاف في الوسيلة التي تقدم

فيها الدراما ففي المسرح الدراما تقدم حية مباشرة في حضور الجمهور، بينما في السينما والتليفزيون يتم التصوير بعيداً عن أعين الجمهور ، بل لا يتم تصوير المشاهد في شكل متسلسل نظراً لوجود المونتاج. . من هنا كانت الدعوة لمعاملة الفيلم كنص " فالنص ينسج المادة معاً على نحو مرتب ومترابط ، والفيلم هو نص أيضاً ، لكنه نص من نوع خاص ، نص سمعي بصرى ، كما يصفه جون هوارد لوسون JOHN HOWARDl LAWSONالناقد والسيناريست الأمريكي؟(١). من هنا يمكن التعامل مع الفيلم كنص ، لكنه ليس نصاً أدبياً نظراً لسمات وخصائص الفيلم وتقنياته حيث أنه" فى الفيلم يمكن للصور نفسها أن تحكى جزءاً من القصة؟(٢). فالصورة الفلمية التى تعد مسبقاً عبر السيناريو ، تلعب دوراً مهما فى عملية السرد بل واللغة الفلمية عموماً من هنا تكون هناك مميزات الفيلم التى تجعله يختلف عن الرواية المكتوبة ، أو عن المسرحية كنص، وهى التى تجعل الفيلم المأخوذ عن نص مسرحى ، مغايراً بالفعل كمنتج فيلمى عن المسرحية سواء كانت عرضاً أو نصاً. ذلك أن طبيعة المسرح فى حد ذاته تفرض على العرض المسرحى محدودية المناظر ، وذلك حفاظاً على الأقل على إيقاع العرض. ومن هنا كان ما عرف بالمسرح الكلاسيكى من قاعدة الوحدات الثلاث (الموضوع والمكان والزمان) والتى استمرت حتى عصر النهضة . وبدأ شكسبير فى تحطيم تلك الوحدات ، وع ذلك يظل المنظر المسرحى محدود التغيير. بينما فى السينما وخاصة بعد استخدام المونتاج . أصبح من الممكن تعدد المكان وتغييره سريعا وفقاً للقطات العمل والمشهد، بل إن هناك مشاهد لايمكن تقديمها على المسرح مثل مشاهد السباحة والمطر وغيرها – حتى فى ظل التكنولوجيا الحديثة . وهو ما يمكن للسينما والتليفزيون تقديمه . إضافة للخدع التى تستخدم بحرفية أكثر فى السينما والتلفزيون.

سيناريو الفيلم و المصادر

تتعدد مصادر الفيلم كما هو الأمر ذاته فى الدراما عموماً فهناك الواقع والتاريخ والأساطير والأعمال الأدبية ، ومنها بالطبع الأعمال المسرحية. غير ان السؤال الذى يطرح نفسه . هو ما هى علاقة الفيلم كمنتج بالسيناريو المكتوب وبالتالى بالمصدر الأصلى؟

وهنا نتوقف عند مصدر واحد هو المسرحية ، لنرى تلك العلاقة بين منتجين فنيين . وإن كان المصدر يدخله البعض فى عداد الأدب باعتبار ان النص المسرحى قبل العرض يمكن أن يكون أدباً – وتلك قضية خلافية ليس هذا مجال بحثها- غير انه من الضرورى التأكيد على أن " عملية تحويل شكل فنى إلى شكل فنى أخر ، تؤدى إلى خلق عمل فنى جديد تماماً . فعملية تحويل الروايات إلى السينما ... تولد شعوراً جمالياً يختلف كل الاختلاف عن ذلك الشعور الذى تولده قراءة الرواية الأصلية؟(٣).

فليس من المطلوب أن يكون الفيلم مطابقاً تطابقاً حرفياً للمصدر سواء كان رواية أو مسرحية.فكما يقال " إن أى قصة أو مسرحية أو فيلم يمكن أن يحكى نفس الحكاية بوجه عام. غير أن كلاً منها عمل متميز يمثل مجالاً مختلفاً، وعلى الرغم من حقيقة أن بعض الخواص يشترك فيها الثلاثة جميعاً فإن كل مجال له ما يميزه من تكنيكات وتقاليد ووعى ووجهة نظر ؟(٤).

فالفنون الثلاثة ـــ الراية والمسرحية والفيلم - يشتركون فى عنصر الدراما والبناء الدراما للأفعال ، غير ان لكل مجال تقنياته فمثلاً هناك السرد عنصراً أساسيا فى الرواية بينما يتقلص دوره فى المسرح والسينما .بل ان طبيعة كل وسيط تفرض تقنيات جديدة . وهو ما يمكن ان ندركه حينما يتم تحويل مسرحية إلى فيلم . ذلك ما نراه فى فيلم روميو وجوليت المأخوذ عن مسرحية شكسبير الشهيرة

المعالجة السينمائية

فيلم روميو وجولييت الذي أخرجه باز لوهرمان Baz Luhrmannوتصميم مناظر كاترين مارتن Catherine Mar-tinوكيم باريت Kum Baarettنجد أن الفيلم قد اعتمد الخط الدرامى لمسرحية شكسبير التى تبدأفيها الأحداث بعد مشكلة روميو مع أحد أفراد عائلة جولييت ، حيث ازدادت العداوة بين الأسرتين ، وتحدث المصادفة بدخول الشاب المراهق روميو ، لمنزل أسرة جولييت ويغرما ببعضهما ولتصبح العقبة هى قرار الحاكم بطرد روميو بسبب جريمته ، وتتطور الأحداث بزواج جولييت وروميو سراً فى الكنيسة قبل أن يرحل روميو ، وحينما يسعى القس لخدعة المنم الذى سيجعل الأسرة تعتقد فى موت جولييت ، حتى تتمكن من الرحيل لزوجها. إلا أن خطاءً يحدث يجعل خبر الموت يصل لروميو الذى يصل للمقبرة لينتحر بجوارها وعندما تفيق تجده ميتاً فتنتحر.

ذلك ما يشير إلى موت البراءة وضياع الصغار بسبب خلافات الكبار ، ذلك ما سعى الفيلم لتأكيده حيث جاء في صورة ورؤية معاصرة ذلك ما أدى إلى التخلي كثيراً أو تماماً عن المكان التقليدى الذى تدور فيه الأحداث الأمر الذى يؤدى بالتالى إلى تغير زمن الأحداث، ليصبح زمناً معاصراً وبالتالي أصبحت أماكن الأحداث معاصرة. ونلاحظ ذلك منذ مشهد البداية الذي تحولت فيه الصور المرئية إلى لغة تدخلنا إلى عقدة المسرحية مباشرة ومع ذلك يحافظ المخرج على أسلوب البناء الشكسبيري من خلال محافظته على المقدمة والخاتمة وهو ما يتم فيه التوجه المباشر للجمهور ففي مشهد الفيلم الافتتاحى نحن أمام شاشة التليفزيون، ، حيث تلعب المذيعة دور الراوى أو السارد وذلك بتقديم المعلومات التي كان يلقيها الممثل أو المدير في بداية المسرحية

وفي ذلك نجد الصورة المرئية تعتمد على وجود التليفزيون متوسطاً شاشة العرض السينمائي مع الاهتمام بتكوين الصورة المرئية حيث تبدو الشاشة السينمائية مظلمة بينما المنطقة المضيئة هي التليفزيون في منتصف الشاشة أما فى تكوين الكادر نجد لقطة متوسطة للمذيعة على يسار الشاشة، بينما على الجهة اليمنى يأتي شعار البرنامج الذي تقدمه ونلاحظ التكامل اللوني بين ملابس المذيعة النبيتية اللون وبين الخلفية الزرقاء ودرجاتها بين الفاتح والغامق لتحقيق صورة جمالية.

وتبدو تلك المقدمة مدخلاً للفيلم بشكل معاصر وكأن التليفزيون يقدم خبراً عن طبيعة الأحداث فى المدينة وبمجرد نهاية التقديم ندخل مباشرة إلى الأحداث ولكن عبر الصورة المرئية التي تختصر اللغة المنطوقة وتنفيها إلى حد ما وهي الطريقة التي تتبعها أساليب ما بعد الحداثة التي تعتمد على الصورة التى تدخل فى بنية لتصبح داخل النسق اللغوى ؟هذا النسق أو النص الكتوب هو الذى يعطى مجموعة الصور واللقطات السينمائية المنفردة مفهومها ؟(٥).

ولذلك في لقطات متتالية سريعة تصل إلى حد صعوبة تتبعها ومعرفة تفاصيلها، تأتى بعض الصور المرئية التي تحدد مكان الأحداث في فيرونا الجميلة لكنها ليست فيرونا عصر شكسبير . بل إنها فيرونا المعاصرة ، وعبر لقطات عامة سريعة نصل إلى لقطة كبيرة للتمثال حيث تقوم اللقطة الكبيرة بالتركيز على الثلث العلوي للتمثال وكأنه الإله الذي يحرس المدينة أو يحكمها وفيه نلاحظ الإحساس التراثي للتمثال الأثري الذي يحكم المدينة. تلك المدينة التي تنقلنا إليها اللقطة التالية وهي لقطة بنورامية "» pan111 panning" وهى اللقطة التى تصورها الكاميرا وهى ثابتة فوق الحامل فى مكانها، مع قيامها فى نفس الوقت بحركة أفقية على محورها فى أثناء التصوير لمتابعة حركة المنظور أو الشيىء المراد تصويره أو استعراض المنظر بشكل عام(٦).

وفي الصورة المرئية نجد المعنى واضحاً حيث الشارع الرئيسي في فيرونا وفي نهايته نلاحظ تمثال الآلهة كاملاً وعلى الجانبين العديد من المباني إضافة للسيارات الحديثة التي يعج بها الشارع وهو ما يعني أن الصورة تأخذنا إلى زمن معاصر، في مزج ما بين أحداث الماضي والحاضر، وكأن الصورة المرئية تقدم لغة تخاطب تؤكد على استمرار الصراع . ولذلك يستخدم الفيلم أسلوباً معروفا وهو أسلوب الكتابة الذى يحيل التلقى إلى المشاركة فى تكوين صياغة الفيلم وذلك ما يتأكد من خلال وجود اسم العائلتين المتناحرتين على أعلى المبنيين المتواجدين في عمق التكوين للصورة وعلى يمين ويسار التمثال. بل إن استخدام التضاد اللونى للكتابة يؤكد على ذلك الصراع حيث يستخدم لأحدهما اللون الأزرق والآخر اللون الأحمر بما يعنياه من طبيعة الصراع باعتبار أن اللونين لهما خصائص متناقضة تلك الخصائص المتمثلة فى طبيعة الألوان خاصة حينما يكون لكلا اللونين وجود فى الآخر ومن هنا ؟يميل رودلف أرنهيم إلى الاعتقاد بأن هذا التناقض البنائى غالباً ما ينتج صراعاً أو تصادما ؟(٧).

المعاصرة وتقنيات السينما

من ضمن الاستفادة من إمكانيات السينما استخدام السيارات والشوارع فى الصراع حيث لا يستطيع المسرح ذلك ، السينما تعتمد على تتابع الصور لذلك فالصورة تنقل ذلك الصراع عبر لقطة خارجية في الطريق لبعض الشباب المتهور داخل سيارة ويصرخ أحدهم بسبب مرور سيارة معاكسة يستقلها أحد أفراد أسرة كابيوليت التي تعادي أسرة مونتاجيو التي ينتمي إليها. ونلاحظ في تكوين الصورة تصدر الشخص المستشار للصورة بوضعه في الوسط مع تميز ألوان ملابسه باللون الأحمر ليكون أكثر ظهوراً ووضوحاً بينما الشابان الآخران في عمق وسط الصورة وبملابس داكنة تناقض ملابسه الحمراء الساخنة التي تشير إلى الصراع والدم. غير أن تكوين الصورة

يكتمل بالوجود في السيارة في الشارع، وهنا تبدو زاوية الكاميرا في التصوير لتظهر الشارع الممتد وهو ما يجعل الصورة المرئية ذات دلالات واضحة تؤكد على استمرار الصراع إلى ما لا نهاية وهو ما تحققه اللقطة من خلال عاملين الأول عدم وضوح نهاية الشارع والثاني المرور العكسي للسيارتين في اتجاهين متضادين.

وهو ما يجعل الصورة وسيلة لتأكيد صراع معاصر ، بين شباب متهور فى مدينة معاصرة يستخدمون السيارات والشوارع الضخمة، ذلك ما نراه فى التحول المكانى للأحداث التى تنتقمن من ساحة فيرونا عند شكسبير إلى محطة تموين البنزين(وقود السيارات) بما لها من دلالات واضحة على المعاصرة من جهة وعلى تأكيد الصراع الدامى من جهة أخرى حيث

تشتعل المعركة وتستمرر العداوة ولذلك يتم استخدام المسدسات بديلاً عن السيوف ولعل استخدام المسدسات وسط مكان لتموين السيارات يؤكد على تلك الخطورة التي سبق وأن طرحتها إحدى الصور في البداية عندما امتزجت صورة الصحف مع النيران والتي استخدم فيها ما يعرف في السينما بأسلوب المزج و؟ هو اختفاء تريجى fade out للقطة الكاميرا الأولى ، وظهور تريجى للقطة الكاميرا الثانية ، أى أن اللقطة الأولى تختفى بالتدريج وتحل محلها اللقطة الثانية ، وفى حين يعتبر القطع cutوسيلة انتقال غير ملحوظة مرئياً ، يعتبر المزج عنصر مرئى فى حد ذاته؟(٨). وحتى عند استخدام كاكميرا واحدة فان المزج يتم فى مرحلة المونتاج فى السينما.

ويلاحظ في ذلك المشهد للقطات محطة الوقود التركيز على التكوين وجماليات الصورة التي تظهر بشكل واضح من خلال العلاقات اللونية بين الأرضية/الخلفية لحوائط المحطة باللون الأزرق الفاتح بينما ملابس الشاب خضراء مزركشة مع وجود ماكينات البنزين مقابل المسدس، وعبر لقطات سريعة مقربة Zoomعلى الوجوه تنتقل الكاميرا لتقدم صورة مرئية متعددة وهذه اللقطات ستفيد من سمات اللقطة المركزة حيث يتم عبر تلك اللقطات السريعة تحديد ردود الأفعال والحالة الشعورية للشخصيات، وإن كان التكوين الصوري وتغيرات إيقاعات الصورة يحقق بعداً جمالياً، كما يحقق بعداً فكرياً ودلالياً حيث سرعة تتابع الصور المرئية في المشهد تؤكد على الصراع المحتدم الذي ينتهي في ذلك المشهد بصورة ذات دلالة وهي اشتعال النيران في المحطة.

ويستخدم المخرج ومصمم المناظر لقطات كاملة Full Shoot وهي اللقطة يصل حدها السفلي إلى القدمين أو ما هو أكثر؟(٩). وذلك في أكثر من لقطة صورية منها لقطة الصراع بالمسدسات بين الطرفين بينما يصلهم التهديد من الطائرات التي أصبحت جزءاً من العرض لا يستطيع المسرح تحقيقه وفي اللقطة وبينما يتعارك الطرفان نجد أن التحذير من الطائرة وهو ما يعني من خلال طبيعة الصورة أن قوى أكبر منهما تحذرهما، ممثلة في القوات البوليس نيابة عن سلطة الحاكم. وهى السلطة التى كانت موجودة فى نص شكسبير للحاكم.

وتأكيداً للرضوخ للسلطة يرفع كل من المتصارعين يديه لأعلى ثم تسقط من يديهم المسدسات، والملاحظ في تكوين الصورة هو التباعد النسبي بين الطرفين ليصبح كل منهما على طرف من طرفي الشاشة بينما تبدو الخلفية شارع وسيارات هي الخط الذي يفصل بينهما في حين ينظران إلى أعلى لحظة سقوط المسدسات وهو ما يعني أن الصورة المرئية في السينما تعطي مزيداً من العمق للغة ومن خلال الخطوط الوهمية التي نراها في التكوين تأتي الدلالات التي تتحول إلى لغة حيث نجد الخط الرأسي للشخصيات هو المسيطر على التكوين الذي يمتد إلى أعلى من خلال نظر الشخصيات لأعلى لتعطي إيهاماً بخط وهمي ممتد إلى خارج التكوين وهو ما يتصل بالطبع مع اللقطات الخاصة بالطائرة التي ترسل لهما التحذيرات الأمر الذي يجعل المتفرج يربط بين اللقطات لتكتمل لديه لغة الصورة البصرية أو المرئية وبالتالى لا يصبح متفرجاً سلبياً بل هو الذى يكمل إنتاج الموضوع.

وتأكيداً على نهج الفيلم لأسلوب معاصر وعدم التعامل مع النص المسرحى حرفياً ينقلنا السيناريو والفيلم إلى قاعة المحاكمة بدلاً من أن يصدر الحاكم قراره دون أى محاكمة كما فى نص شكسبير

وذلك عبر لقطة Full Shoot في مشهد داخلي داخل قاعة من قاعات المحكمة ويلاحظ أن المشهد يأخذ نفس أسلوب التكوين في اللقطة الخارجية للصراع حيث يقف على جانبي الصورة في الخلف المقبوض عليهما ويأتي الباب خط فاصل بينهما في حين يجلس الأبوان أمامهما في منطقة تصدر الصورة، وكل منهما أمام أبنه وهو يجعل لغة الصورة والتكوين

يؤكدان على إدانة الأبوين بجعلهما في التصدر بينما يتم تهميش الأبناء بوضعهما في الخلفية.

المناظر الطبيعية والأماكن العامة – أماكن خارجية

اعتمد الفيلم على العديد من اللقطات الخارجية لمناظر طبيعية اختارها بالطبع منسق المناظر مع المخرج وفيها تلعب الإضاءة الطبيعية دوراً كبيراً كما في مشهد وجود روميو على البحر وهو الظهور الأول له بعد معلومة عن حزنه وعزلته التي يعيشها وعدم إقباله على الحياة. وتبدو الصورة معبرة ودالة للحالة النفسية التي وصل إليها روميو وتبدو مصدر الإضاءة الطبيعية للشمس من جهة البحر لتجعل من روميو وكأنه خيال ظل Shadow/ Slow Wight وهو ما يجعل المعنى الدال للصورة يؤكد على العزلة التي يعيشها روميو وسعيه في ذات الوقت إلى الهروب لكن هناك أمل في كسر العزلة والهروب وتحقيق حلمه باللقاء مع حبيبته والزواج منها.

مشاهد القصر الداخلية

إن أبرز المناظر الداخلية هو منزل آل كابيوليت خاصة في مشهد الحفل حيث تبدو الصورة المرئية ذات دلالات واضحة تشير إلى المستوى الاجتماعي للأسرة، فالمكان قصر فخم تبدو عليه سمات المعاصرة و الأصالة ففي اللقطة العامة وهي اللقطة التي نلاحظ فيها طبيعة المنزل من الخارج فهو قصر فخيم بينما تظهر بعض الأشجار المزدانة بالأنوار على الطريقة المعاصرة، وبذلك تجمع الصورة ما بين التاريخ وبين المعاصرة وهو ذلك الأسلوب المعاصر فى مابعد الحداثة التي تقوم على جمع المتناقضات حيث يقول فنتورى عن أساليب العمارة فى ما بعد الحداثة ؛لم يعد المعماريون يحتملون اللغة التقليدية للعمارة الحديثة المحملة بالقيم الأخلاقية المتشددة ، اننى أفضل عناصر التهجين على النقاء والمزج على الفصل والتشويه على المباشرة والغموض على الوضوح والملتوى على المتجرد والممل على الشيق والتقليدى على المصمم والتضمين على الاستثناء والزيادة على البساطة وأفضل العناصر الأثرية والابتكارية وغير المتسقة المحملة بالمعانى على العناصر المباشرة والبسيطة (١٠). وذلك ما يتضح فى الصورة المرئية فى الفيلم والتى تجمع ما بين القديم والحديث والذى قد يبدو من المتناقضات. وهو نفس الأسلوب فى توظيف الصورة بمكوناتها وكذلك من خلال استخدام المكياج أو الأقنعة انطلاقاً من أن الحفل تنكري يرتدي فيه الشخصيات العديد من الأقنعة أو ملابس شخصيات تاريخية مثل تقليد الأم لشخصية كليوباترا بما تحمله من طراز فرعوني بينما يستعير أبن عم جولييت "تيباليت" شخصية الشيطان كما هي متصورة في لوحات وتصورات العصور الوسطى وعصر النهضة فنجد ملابس الشخصية السوداء المبطنة باللون الأحمر بينما مكياج الوجه يعتمد على بعض الخطوط التي تشير إلى الشر وهي الصورة التقليدية النمطية للشيطان.

وبهذه الطريقة تتحول الصورة إلى معاني ودلالات ، ولما كان تيباليت يرغب في الزواج من جولييت فإن طرفي الصراع يتعددان نتيجة لتعارض رغباتهما. إلا أن التكوين الصوري للشخصيات في الحفل يحدد طبيعة الصراع وطرفيه وإن كان تصوير تيباليت كشيطان هو تصوير مباشر ويحدد موقف المبدعين منه وانحيازهم لروميو غير أن تصوير تيباليت كشيطان لا يتوقف عند حدود الحفل بل يمتد ذلك إلى استمرار طبيعة الشخصية كشيطان يؤجج الصراع بين العائلتين ويهدد السلام.

ويتأكد ذلك في لقطة صورية أخرى هي التي يلتقي فيها مع روميو ومركشيو ويحدث الشجار على الشاطئ وينتهي الأمر بمقتل مركشيو بعد محاولات كثيرة من روميو لإنهاء الصراع حفاظاً على علاقة النسب غير المعلن له مع عائلة كابيوليت وإكراماً لزوجته جولييت الكبيرة الشخصية الشيطانية كما جاءت منذ البداية في الصورة المرئية تأبى السلام والمهادنة أو المصالحة فتكون النهاية هي مقتل تيباليت على يد روميو انتقاماً لقتله صديقه مركشيو. وهكذا فإن صور الدماء والجثث تشير دلالياً إلى مأساة روميو وهي صور تناقض الصور السابقة خاصة في منزل آل كابيوليت أثناء الحفل.

كذلك الانتقال من المنظر الداخلي للمنزل إلى منظر خارجي حيث مجموعة الطلقات النارية المتشظية وحيث نجد روميو في وضع انتظار للدخول وبالطبع تبدو الصورة المرئية تمهيداً للرومانسية التي تدور حولها الأحداث . وهو ما يتناسب مع الخروج بالمنظر إلى الطبيعة .

أما على المستوى الفكري فإن تناقضات الصورة التي تحمل روح الكرنفال بما يعطي دلالات على المرح والأمان هو ما يتناقض سواء مع الصور السابقة أو اللاحقة والتي يظهر فيها شباب العائلتين المتناحرتين وهما في حالة شجار وعربدة فذلك

الهدوء والأمان والاحتفال في الداخل يتناقض مع الواقع الخارجي.

ويكون وصول روميو إلى القصر هو عملية وصول للبطل الذى جاء دون أن يدرى سبب دخوله للقصر ، ذلك الدخول الذى يعنى له السقوط فى الحب ويعنى لجوليت الرغبة فى الخروج من ذلك العالم ،وهو يحول مسار الحدث من حدث يقوم على صراع مأساوي إلى حدث رومانسي بطلاه هما العاشقان الصغيران روميو وجولييت ومن لحظة الاقتحام تبدأ الصور المرئية وقد تغيرت في سماتها ولعل أو تلك اللحظات هو تلك الصورة الرقيقة التي تجمع العاشقان للمرة الأولى حيث كلاهما ينظر للآخر عبر حوض لأسماك الزينة الملونة. تلك الاستعارة التى يستخدمها الفيلم مغايراً حالة المسرحية ومؤكداً على المعاصرة من جهة وعلى الرومانسية من جهة أخرى . وهى تفاصيل لم تدر بخلد شكسبير .

وتحمل تلك اللقطة بعداً جمالياً رومانسياً يتمثل في تلك الرقة والجمال اللوني للأسماك بينما على المستوى الدلالي الفكري تصبح الشخصيات جزءاً من تلك الأسماك المحتجزة بالحوض والتي تبحث عن عشيقها. وهو ما يشير إلى انجذاب الطرفان إلى بعضهما والحب من النظرة الأولى ، وهو الأمر الذي توليد العديد من الدلالات حيث ؟أن خشبة المسرح أو شاشة السينما فى حد ذاتها هى التى تعمل كمولد أولى للمعنى فمهما بدا الشىء أو الحدث تافهاً فى عالم الواقع فأنه بمجرد إدراكه على المسرح أو فى السينما يرقى على الفور إلى مستوى العلامة؟(١١). والتى تولد بدورها العديد من المعانى تبعا لسماتها

يتحقق ذلك عبر ملابس البطلين حيث تبدو جولييت وقد ارتدت ملابس بيضاء تأكيداً على البراءة والسلام والملابسوهو مايشير له في صورة طائر بجناحين مقابل ملابس روميو التي تشبه ملابس الفرسان وكأن تلك البراءة تنتظر ذلك الفارس الذى يأتى ليحملها على حصانه.

كما أن الأجنحة فى ملابس جوليت تحيل المتلقى إلى كيوبيد الحب. ذلك الطائر البريىء الذى ينتظر سهم العاشق. وهكذا تصبح الصورة ؟ نسق من العلامات يعبر عما للانسان من أفكار وهى فى هذا شبيهة بالكتابة وبأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبآداب السلوك وبالاشارات الحربية وغيرها؟(١٢). فالسلام ضائع في العالم الخارجي. حيث نستطيع القول أن الفيلم ينقسم إلى ثلاث أنواع صورية كل منها يحدد عالم ما وهي:

أ- مشاهد داخلية يمثلها قصر آل كابيوليت وفيها نرى عالم البذخ والثراء واللهو والأمان.

ب- مشاهد صورية خارجية ومعظمها لواقع متناقض يقوده الشباب اللاهي المستهتر المتهور بما يصل إلى أمور الدمار والموت ولذلك في هذه المشاهد تلعب الإكسسوارات والمهمات دوراً هاماً حيث نجد أدوات القتال من آلات حادة ومسدسات. وهي أدوات تؤكد روح التناقض مع جمال الطبيعة وسحرها مثلاً في البحر ولا في أصالة الشخصيات ممثلاً في الجدار والأعمدة الأثرية في كافة الصور.

ج- مشاهد الكنيسة والمقبرة

وهي صور تعبر عن حالة الصفاء النفسي والأمن والسعادة ولعل هذه الصورة هي التي تتوق إليها الشخصيات المسالمة والعاشقة (روميو وجولييت) ولذلك فهو المكان الذي يرتبطا فيه بعقد زواجهما ثم وبنفس الشكل بوجود الصلبان نجد المقبرة وهي المكان الذي يجمع العاشقان وكأن الصورة المرئية تشير إلى معان عميقة تؤكد استحالة السلام في العالم وأن السلام الحقيقي سيكون في عالم آخر وذلك ؟يخلق توتراً بين الإطار المكاني والشخصيات، بحيث يبدو ما حدث مشروطاً إلى حد ما بمكان حدوثه؟(١٣). وهى صورة من صور التقابل المكانى

وذلك الأسلوب هو ما تم إتباعه في معظم المشاهد داخل الفيلم حيث توجد علاقات بين المكان والشخصيات مثل مشهد القصر . إلا أن هناك علاقات أخرى داخل الفيلم تبدو الصورة فيها دلالات واضحة للأفكار والرؤى المطروحة وهو تأكيد على ما كان يراه المخرج و السينوجراف جوردون كريج حينما كان يحلم بمسرح الغد فكان ؟إدراكه لفن مسرح الغد على أن ما هو أدبي يحتل مكاناً ثانوياً بالنسبة لما هو بصري وإيقاعي؟(١٤).

فإذا ما طبقنا الأمر على السينما لوجدنا أنه يتحقق فيها بشكل واضح مقارنة بالمسرح، وذلك لأن حركة

الكاميرا وطبيعة المونتاج بل والعديد من تقنيات السينما الحديثة قادرة على تحقيق لغة للصورة تكون أكثر قدرة على توليد المعاني ولذلك كان استخدام ؟الأطر الزمكانية والعناصر الجغرافية المحيطة بما يعكس الحدث ويرد عليه؟(١٥). ذلك ما نجده في معظم مشاهد الفيلم بداية بالقصر الذي يمزج صورياً ما بين الأصالة التراثية التي تمثلها اللوحات بطرز عصر النهضة وما بين الحداثة المتمثلة في طبيعة داخلية مع صور المشاهد الخارجية التي تحمل عصر الحداثة وما بعدها سواء من خلال الأبنية أو استخدام السيارات الحديثة أو الإكسسوارات كالمسدسات والأسلحة الحادة الصغيرة أو حتى في أسلوب الملابس العصرية التي تشير إلى طيش الشباب وتهورهم سواء بموديل الملابس الحديثة أو بأسلوب الارتداء مثل فتح أزرار الملابس كل ذلك مقابل المنظر التراثي الثابت للجدار المفتوح والأعمدة الموجودة على شاطئ البحر.

أساليب الرومانسية فى الفيلم

سعى الفيلم لتحقيق روح الرومانسية خاصة مبدأالخروج للطبيعة من خلال أكثر من مشهد مثل شاطىء البحر أو المشاهد العامة للمدينة أو المشاهد الخيالية فى الحفل التنكرى . غير أن مشهد الشرفة يظل أحد أهم المشاهد فى المسرح والسينما . فقد اهتم الفيلم بالمشهد الذى أصبح أكثر تعبيراً بسبب وجود الكاميرا التي تجعل التنقل بين المستوى العلوي للشرفة والمستوى الأرضي أكثر تأثيراً جمالياً بل ودلالياً. حيث نجد المشهد في المسرح بسيطاً وإن كان روميو كشاب مراهق وعاشق يتعلق بشكل طفولي بشرفة جولييت وهو نفس الأمر في الفيلم إلا أن التنقل بالكاميرا ما بين المستوى السفلي وبين قفز روميو بالشرفة هو تأكيد على الأفعال الطفولية لروميو إضافة إلى تأكيد تعلقه بحبيبته.

كما أن الفيلم تأكيداً على الروح الرومانسية والطفولية لروميو وجوليت يستخدم أسلوبا لا يتحقق فى المسرح وهو أسلوب التصوير تحت الماء .حيث تفرد الفيلم باستخدام التصوير في حمام السباحة وتحت الماء وهو ما نراه في مشهد الشرفة الذى يكتمل بلقاء العاشقين وانغماسهما في السباحة حيث اللقاء الرومانسي تحت الماء من خلال القبلات والأحضان وكأن الصورة تحمل دلالات التطهر خاصة لروميو من مرحلة مراهقته وعشقه السابق وتحول البطلان إلى عاشقين. وكذلك استخدام لقطات متعددة لتمثال القديس منذ بداية الفيلم وحتى نهايته التي تنتهي بمشهد مأسوي يحمل روح الرومانسية وهو مشهد موت العاشقين بينما تحوطهما مجموعة من الشموع المضاءة والصلبان المضاءة بما يترك أثراً طقسياً يؤدى إلى إحساس الخشوع وكأن العاشقين قد انتقلا للحياة في عالم أخر أكثر سلاماً وأماناً وبذلك تكون اللغة البصرية قد حققت دلالات متعددة تكون المعنى العام الذي يحمل رؤية المخرج لموضوع معروف وقديم من خلال لغة الصورة السينمائية التي أعطته معان أكثر تعبيراً من معاني الكلمات.

خاتمة

إن ما قدمه الفيلم هو أسلوب استعاري في العديد من الصور من خلال عدة طرق هي:

أولاً أسلوب التماثل

وهو ما يتم ؟عن طريق تقديم ملامح معينة منتقاة من "أ" تشترك فيها مع "ب" تقدم بطريقة تثير شكاً حقيقياً حول ما إذا كان هذا الذي نتطلع إليه هو "أ" أم "ب"؟(١٦).

لكن الفيلم لا يقف عند حدود التماثل بل هناك أسلوب التكامل التى يقدمها فى العديد من الصور وأبرز تلك الصور هي صورة تكامل روميو وجولييت ،الفارس والطائر ، كيوبيد الحب في مشهد الحفل كذلك يبدو شكل التماثل في مشهد المقبرة أو الموت حيث يتشابه العاشقان خاصة عندما يندمجان سوياً في قبلات تجعلهما وكأنهما شخص واحد.مؤكد أن استخدام التماثل يصل إلى التكامل والتوحد

ثانياً أسلوب التجاور

وذلك انطلاقاً من أن ؟التجاور بوصفه أساساً للاستعارة يعني ضمنياً أن الموجودين لا يرتبطان ببعضهما من خلال التشابه أو الإبدال.... ومع ذلك فإن أحد الموضوعين يجب تصوره من جديد في ضوء الآخر؟(١٧).

ذلك التجاور في الفيلم يأتى عبر متناقضات مثل التناقض بين هيئة روميو في الحفل وهيئة تيباليت المتمثل بالشيطان ويكون تجاورهما ذو دلالات واضحة تولدها الصورة المرئية التي تجمع ما بين النقيضين في حين يكون تجاور روميو وجولييت في كافة المشاهد تأكيداً على التكامل الأمر الذى

يعنى أن التجاور جاء ليحقق بعدين كلاهما عكس الأخر سواء بصورته المرئية أو بدلالاته التى تولدها الصور .

ثالثاً التتابع

كذلك كان هناك أسلوباً آخر يتمثل فى التتابع الصوري بغية تكاملية المعنى وهو الذي يتسم به الفيلم عبر أسلوب المشاهد المتتالية التي تعتمد على تتابع الصور بين المتناقضات الصورية التى تخاطب الناحيةالحسية لدى المتلقى ، وهو ما تصوره المشاهد الداخلية سواء في الحفل أو في منزل جولييت وغرفة نومها والتناقض بين المشاهد الخارجية للشارع الحديث حيث العربدة وعدم الأمان. وجثث القتلى واستخدام الطائرات والسيارات والأسلحة.

رابعاً التأكيد على الرومانسية

أكد الفيلم على الرومانسية عبر المشاهد التى أصبحت تجرى فى مناظر طبيعية خارجية ،مثل الشوارع ،أو شاطىء ،البحر ،أو بالتصوير تحت الماء وفى حمام السباحة ، أو مشاهد المقبرة والكنيسة

خامساً تأكيد العداوة ومعاصرة الأحداث

نقل الفيلم الأحداث من فيرونا القديمة إلى فيرونا المعاصرة لتصبح العداوة ذات شكل معاصر يستخدم فيها أسلحة حديثة ومطاردات ، جعلت هناك مشاهد تبدو بما يعرف فى السينما actionوكذلك استخدام الطائرات ومشاهد تصوير من الطائرات ، ومشاهد المطاردات فى الشوارع بالسيارات والمتابعة بالطائرات

وبذلك قدم الفيلم نص شكسبير بتقنيات السينما متجاوزا تقنيات المسرح وبرؤية معاصرة لا تخل بموضوع النص الأصلى .

المصادر والمراجع

أولاً المصادر

- شكسبير : روميو وجوليت ، ترجمة محمد عنانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٣
قرص مدمج لفيلم روميو وجوليت ،إخراج Baz Luhrmann، عام ١٩٩٦

ثانياً المراجع العربية

- أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة ك معجم الفن السينمائى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، بدون تاريخ
- سعد عبدالرحمن قلج :جماليات اللون فى السينما،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥
- محسن بوعزيزى: السيميولوجيا الاجتماعية،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠١٠
- منى الصبان:فن المونتاج،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،٢٠٠١
- نسمة البطريق:لغة السينما والتليفزيون،دارالثقافة للطباعة والنشر،القاهرة ١٩٨٧

ثالثاً المراجع المترجمة

- بول وارن : السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة على الشوباشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢
- بينلوب هوستن: السينما المعاصرة، عن ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، ترجمة: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩
- تريفور وايتوك: الاستعارة في لغة السينما، ترجمة: إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ٢٠٠٥
- توني بار: التمثيل للسينما والتليفزيون، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣
- جوزيف .م. بوجز : فن الفرجة على الأفلام ، ترجمة وداد عبدالله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٥
- خوسيه انطونيو سانشيث: فن مسرحة الصورة، ترجمة: خالد سالم، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٤
- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، ترجمة إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٩
- ك. برنارد .ف ديك : تشريح الفيلم ، ترجمة محمد منير الإصبحى ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠١٣
- مارتن اسلين: مجال الدراما ،ترجمة سباعى السيد،اصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى،القاهرة ١٩٩٢
- مارجريت روز: مابعد الحداثة،ترجمة أحمد الشامى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤

الهوامش

(١) ك. برنارد .ف ديك : تشريح الفيلم ، ترجمة محمد منير الإصبحى ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠١٣ ، ص ١٣.
(٢) المرجع السابق ، ص ١٧.
(٣) بول وارن : السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة على الشوباشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ص ١٢.
(٤) جوزيف .م. بوجز : فن الفرجة على الأفلام ، ترجمة وداد عبدالله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٥ ، ص ٢٣٩.
(٥) نسمة البطريق:لغة السينما والتليفزيون،دارالثقافة للطباعة والنشر،القاهرة ١٩٨٧ص٣١
(٦)أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة ك معجم الفن السينمائى ، م س، ص٢٤٩
(٧)سعد عبدالرحمن قلج :جماليات اللون فى السينما،م س،ص١٣٢
(٨) منى الصبان:فن المونتاج،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،٢٠٠١،ص١١٢
(٩) توني بار: التمثيل للسينما والتليفزيون، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص.١٤٤
(١٠)مارجريت روز: مابعد الحداثة، م س ،ص١١١
(١١)مارتن اسلين: مجالالدراما ،ترجمة سباعى السيد،اصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى،القاهرة ١٩٩٢،ص٧٣
(١٢)محسن بوعزيزى: السيميولوجيا الاجتماعية،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠١٠،ص٥٥
(١٣) بينلوب هوستن: السينما المعاصرة، عن ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، ترجمة: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص. ٢٦٠
(١٤) خوسيه انطونيو سانشيث: فن مسرحة الصورة، ترجمة: خالد سالم، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٤، ص.٤٨
(١٥) ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، ترجمة إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٩، ص. ٢٦٠
(١٦) تريفور وايتوك: الاستعارة في لغة السينما، ترجمة: إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ٢٠٠٥، ص.٩٥
(١٧) المرجع السابق، ص. ١٠٢

المسرحة في العالمين الغربي والعربي

ابتُكر مسرح العلبة الإيطالية في القرن السادس عشر ليتم التخيل أن للمسرح أربعة جدران تشبه العلبة. ومن خلال الحاجز الوهمي المسمى بالحائط الرابع يستطيع الجمهور متابعة ما يجري على خشبة المسرح.

غير أن هذا الحائط الرابع لم يعد قيداً على أي عرض مسرحي. فقد تمرد أبرز مخرجي المسرح العالميين في القرن العشرين على هذا الجدار فكسروه بوسائل شتى. بل إن بعض المخرجين خرجوا عن نطاق العلبة الإيطالية ذاتها ليقدموا عروضهم في فضاءات أخرى مناسبة. لقد وصل تأثير المسرحيين الطليعيين في العالم الغربي إلى العالم العربي، فبرزت عروض مسرحية عربية متأثرة بما وصل إليه الطليعيون الغربيون.

عماد العكاري
كاتب من الكويت

لكن المسرحيون العرب حافظوا على الطابع الشعبي أو المحلي بحسب انتماء كل منهم إلى بلده.

وتجدر الإشارة إلى أن موضوع المسرحة مازال يشغل بال المسرحيين والنقاد. كما أن بعض المخرجين المعاصرين ما زال يعمل على المسرحة وبالتالي الخروج من إطار العلبة الإيطالية، مما جعل الباحث يتناول هذا الموضوع.

وما يلفت النظر عدم تناول الكتّاب الكويتيين لموضوع المسرحة في داخل الكويت رغم وجود تجارب كويتية عديدة جديرة بالبحث والدراسة، مما جعل الباحث يتصدى لهذا الموضوع.

ويقسم البحث إلى ثلاثة مباحث، بحيث يتناول المبحث الأول مفهوم المسرحة، ويتناول المبحث الثاني المسرحة في العالم الغربي، أما المبحث الثالث فيتناول المسرحة في العالم العربي. على أن يقتصر المبحث على مصر ولبنان والكويت ومروراً على البحرين. وأخيراً سيختتم البحث بعرض ملخص له والنتيجة التي توصل إليها الباحث من خلال هذا البحث.

المبحث الأول: (المسرحة) Theatrality التعريف والنشأة)

البحث في مصطلح المسرحة ليس بالأمر السهل. بل يتطلب معرفة المسرح من حيث طبيعته وجوهره والظروف التي ساهمت في ظهوره. ففي العقيدة الإغريقية ثلاث قوى هي القوة

المحدودة(الإنسان) ،والقوة غير المحدودة (الإله) ، والقوة المتوازنة (القدر) ، وهذه القوة تنفذ القوة غير المحدودة. فالقدر له سلطة توقيع الجزاء من قبل حكم النواميس الكونية الثابتة(١)

وهذا التباين في القوى أوجد الصراع ليكون موضوع المسرح الإغريقي.لذلك فإن المسرحيين الإغريق وضعوا حداً لتصرفات الآلهة بتحكمها في مصير الإنسان، إذ جعلوا الإنسان هو الذي يقرر حق مصيره بنفسه، بينما لم يعد للآلهة دور كما كان في الأساطير.

فنظر الإغريق إلى العالم بنظرتين، نظرة إلى ما وراء الآلهة التي تجسد العوامل الطبيعية، ونظرة إلى كل ما يعنى بالظاهر. فتلاشت مفاهيم الماورائيات كلها وبقيت الظاهرة، وهي كل ما يحسه ويلتمسه الإغريقي. فأنشأوا الحضارة المادية، ليختصروا الكون ويحدّوه عند الإنسان إلى حد ما يستوعبه فقط. لذا فهذه الحضارة مبنية -في شكلها ومضمونها- على المنطق والاختبار وبهذا يكون الفرد هو أساس الحضارة الغربية، فهو لا يستند إلا بما لديه، -بينما الفرد العربي يستند إلى قبيلته وعشيرته وعائلته-. وبالتالي فإن هذه الحضارة ترتكز على أمرين هما قطع علاقة الفرد بأسرته، والكف عن الرجوع إلى الماورائيات في كل ما يتعلق بالأمور الحياتية.

مما جعل الإغريق ينتقلون من الماورائيات إلى عالم السياسة، من الحقل الديني إلى الحقل الدنيوي، من نطاق القبيلة حيث ارستقراطية شيوخ القبائل إلى نطاق المدينة حيث النظام الديمقراطي الذي يعتمد على سلطة الشعب، من قانون العين بالعين والسن بالسن إلى قانون العدالة المدنية. بل أن التفكير تغير من تفسير الأمور بشكل سحري إلى التفكير المنطقي، ولذلك تحولت الطقوس من التغني بالإله زيروس إلى الحوار الجدلي في المسرح، ومنها انطلقت الفلسفة الجدلية المادية. وهنا ظهرت الدراما بدلاً من الاحتفالات الدينية حيث الإنسان محور الدراما. وهذا ما أدخلته التراجيديا من جديد لتبرز قدر الإنسان، فهي لا تحتفل ببطل إنما تقدم حالة إنسانية ألقي النظر إليها بمنظار تاريخي.

على أن مسرحية (أوديب) تعبر عن الإنسان الغربي، ذلك لأن أوديب رفض أوامر الإله. ومن هنا يتبين أن محور الحضارة الغربية هو الفرد والملكية الفردية، أي أن تملك مالاً أو جاهاً أو صوتاً أو علاقات عامة. فالذي لا يملك في أثينا يفقد حريته. ولذلك فإن التراجيديا نشأت من خلال التصادم بين قوتين متضادتين.

إن ولادة المسرح الغربي قد حدثت في القرن السادس قبل الميلاد بفترتين: في فترة الإغريق القديمة، ومن ثم في فترة القرون الوسطى، أي بعد فترة التحول الذي تبع انهيار الإمبراطورية الرومانية والغزوات الكبيرة.

إلا أن تطور هذه المسارح قد تعثر انتشاره اجتماعياً بسبب اكتساح الإمبراطوريات الإيمانية الفتية لها، فقد كانت هذه الإمبراطوريات الطموحة تغزوها وهي تحمل رايات وألوية الديانات التوحيدية لنشر المسيحية ومن بعدها الإسلام.

لقد هيمنت هذه الإمبراطوريات بالكامل، وفرضت أيديولوجيتها التوحيدية الشمولية بصرامة على جميع المظاهر والتقاليد والعادات الاجتماعية القديمة لشعوب هذه المناطق. لذلك فالمسرح ازدهر عندما غابت الماورائيات أو ضعفت.

وفي عهد شكسبير انفصلت إنجلترا عن روما، فضعفت السلطة الروحية فانتعش المسرح، ذلك لأن الدين يقدّم إجابات للتساؤلات فلا حاجة للمسرح.

ولذلك مرّ المسرح الغربي بثلاث مراحل تقدمية هي: مرحلة الإغريق، ومرحلة المسرح الإليزابيثي، والمسرح السياسي (بيسكاتور وبريشت).

والمسرحة مصطلح يكتنفه الغموض عند النظر إليه في الوهلة الأولى. وبالتالي لزم الخوض في هذا المصطلح. ومفهوم المسرحة ظهر في القرن العشرين، حيث ساهم في تغيير النظرة إلى كل ما هو مسرحي. حتى بدا أخيراً ليشمل كل الفنون.

ولعل من الصعب تحديد معنى كلمة (مسرحة)،فـ (باتريس بافيس) يقول في قاموسه المسرحي: "المسرحة هي تعبير عصي على التعريف، لا يمكن إعطاء تعريف واحد، ولكنه يتحمل توصيفات متعددة من خلال أشكال تظهره في العروض اليوم".(٢)

وفي عام ١٩٠٨ استخدم الناقد الروسي (نيكولاي إفرينوف evreinov ؟مصطلح المسرحة في دراسة له نشرت بعنوان pologie de la theatralite، حيث اعتبر أن غريزة المسرحة هي غريزة طبيعية عند الإنسان تسبق أي رغبة أو محاولة جمالية أو فنية. وفي عام ١٩١٧ نشر بحثاً بعنوان

(المسرح لأجل ذاته) يؤكد على ضرورة دراسة المسرح بخصوصيته التي تتحدد بالمسرحة.(٣)

هذا المفهوم يتسع ليشمل الفنون بأنواعها والبحث السوسيولوجي والأنثروبولوجي، حيث مسرحة الحياة اليومية وعن تليفزيون الواقع وعلم النفس أو التحليل النفسي (مسرحة الحلم). كما أنه ردة فعل على استغراق المسرح الغربي في الأدب. فهو يفصل بين النص والعرض على الخشبة.(٤)

لعل الناقد الفرنسي (رولان بارت) أول من استخدم المصطلح في دراسته حول مسرح بودلير في عام١٩٥٤، وقد أعطاه معنيين: الأول يتعلق بالممثل وتجسده للدور، فهو عندما يجسد الدور يتحول إلى شخص آخر فهو يمسرح. والثاني يتعلق بالعناصر التي تؤدي إلى المشهدية، فهو عندما يسأل ما المسرحة؟؟إنها المسرح بدون النص. (الأحاسيس والحركة والنبرة والصوت والإضاءة وإلى ما هنالك). ولكنه يعتبرها نواة المسرحة، ففي أي عمل مسرحي مهما كانت طبيعته لا بد أن تكون موجودة منذ اللحظة الأولى للكتابة. وهذا هو أساس فصل الأدبي عن المسرحي.(٥)

إذن فالمسرحة مرتبطة بما هو مشهد ولا علاقة لها بالنص، لكن بذورها موجودة في الكتابة. ويمكن تحديد المسرحة في فنون لا تتعامل مع المشهد بشكل مباشر.

ولعل عرض المخرج الفرنسي (أورليان لونييه بو) لمسرحية (أوبو ملكاً) هو أول عرض مسرحي يعلن المسرحة(٦)

إذن فالمسرحة يمكن اعتبارها ردة فعل على المدرسة الواقعية التي ظهرت بتمهيد من الفلسفة المادية التاريخية التي تقوم على أساس أن الفكر انعكاس للمادة.(٧)

على أن هناك مفاهيم سياسية تغيرت. فنابليون ضرب مثالية الرومانسية والمتمثلة في الحرية، والآلة أخذت مكان الإنسان، والثورات في أوروبا الفاشلة التي ولدت البؤس، ومؤلفات بالزاك وفلوبير والأخوان غونكور، هذه كلها عوامل عملت على ظهور الحركة الواقعية.(٨) وهي التي برزت كردة فعل للرومانسية الحالمة في منتصف القرن التاسع عشر(٩) وتفرعت منها الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي السابق كتطبيق للمادية التاريخية التي قررها كارل ماركس مؤسس الاشتراكية ومنظرها حيث الأدب والثقافة والفكر انعكاس للحياة على أن يلتزم الأديب بتوجيهات الحزب الشيوعي(١٠)

ولعل أبرز من تعامل بالواقعية المخرج الروسي (كونستانتين ستانيسلافسكي Constantin Stanislavski1863-1938)، أبو المسرح الواقعي الحديث(١١) استخدم مسرحاً بشكل استديو بشارع (بوفاسيكايا) في موسكو بغرض التجارب(١٢)

وطريق تهفي التمثيل تعتمد على الغوص في أعماق الممثل بهدف تشغيل طاقاته اللاشعورية حتى يبدع. ويرى أن الفن المسرحي وفن التمثيل يقومان على الفعل المسرحي، فالممثل يجب أن يمثل بتأثير العواطف داخل إطار الشخصية. وهذا يفسر نجاحه في إخراج مسرحيات تشيكوف(١٣) واستخدم تقنية نفسية للممثل تتمثل في كلمة (لو)، فعلى الممثل أن يسأل نفسه: ماذا سأفعل لو أن ظروفاً معينةً كانت صحيحةً؟ لأن الممثل يجب أن يبدع في المسرح كما لو كان خارجه. كما أكد على الجانب الأخلاقي للممثل(١٤)ودعا إلى الصدق في الأداء التمثيلي على خشبة المسرح(١٥) بمعنى آخر يقوم منهجه على انصهار الممثل الكامل في الشخصية(١٦) ففي مسرحية (شهر في الريف لتورغانييف) دعا إلى الغوص في الحالة النفسية للممثل، فطلب من من الممثلين ما يشعرون به. فهو بذلك يؤكد على إدارته للممثل(١٧) وبالتالي يؤدي الممثل دوره وكأن الجمهور غير موجود(١٨)

وعودة إلى (المسرحة)، فالمعجم االفرنسي؟(روبير لاروس) يعرّفها على أنها ملاءمة عمل درامي أو موسيقي أو غيره مع المتطلبات الأساسية للبناء المسرحي(١٩)

والمسرحة أيضاً تتمثل في عروض ترفض العلبة الإيطالية وذلك بغرض تقديم مسرح داخل أماكن غير مخصصة للمسرح. وهي عروض تخرج لتقديم نصوص مسرحية جاهزة في الهواء الطلق. ويتم ذلك بأن تبنى خشبة تشبه العلبة الإيطالية داخل حديقة مثلاً وتتخذ مساحتا الفرجة والتمثيل نفس شكليهما تقريباً في عروض العلبة الإيطالية، وهذه أضعف أنواع الخروج. وتتمثل في عروض تخرج بنصوص جاهزة لكن تطوعها طبقاً لما توحي به مفردات المكان. وهنا يأتي دور المخرج في التقريب بين النص والمكان.

وتتمثل في عروض تخرج بنصوص مكتوبة خصيصاً للمكان حيث تمسرح الحواديت التاريخية والتراثية التيتفجرها

هذه الأماكن. ولذلك يعرّف (إبراهيم الحسيني) مسرحة الأماكن بأن "كل الأماكن خارج العلبة الإيطالية مهيأة لأن تقدم عليها عروض مسرحية، ولكن تختلف درجة علاقتها بالعروض تبعاً لاختلاف قدرتها على توظيف مفردات المكان، وقدرتها على إثارة الأفكار والقضايا التاريخية أو الراهنة التي يفجرها المكان، وقدرتها على صناعة جسر التواصل بين العرض وجمهور هذا المكان"(٢٠).

على أن هذه التعريفات تتفق على كسر حدود الخشبة، والبعض منها يتجاوز حدود العلبة الإيطالية إلى فضاءات مسرحية أخرى.

والباحث يرى المسرحة على أنها تعني العودة إلى الأشكال السابقة. ذلك لأنها تقترب من المسرح الأغريقي الذي هو ليس إيهامياً، فالجوقة تبصّر الجمهور بأن ما يحدث ليس واقعاً.

ويمكن تحقيق المسرحة من خلال التغريب، والارتجال، والسرد، والمسرح داخل المسرح.

المبحث الثاني: المسرحة في العالم الغربي

لم يعد المسرح الغربي في زمن ما بعد الحداثة يعتمد على اللغة الحوارية فقط، بل تحرر من بلاغة الكلام في الحوار ليبقى جسد الممثل الذي أصبح أساس بناء الصورة، لتحل الصورة محل الكلام المنطوق(٢١).

وبناءً على ذلك فإنه يمكن الخوض في أبرز من تعامل مع مفهوم المسرحة الذي دخل مع الحداثة في القرن العشرين.

وهم على النحو الآتي:

أوغست ستريندبرغ (1849–1912) August Strindberg

مؤلف سويدي ذو ثقافة غنية، وصاحب اتجاه، ومخرج، ومؤسس التجريب. معظم مسرحياته تاريخية. ويعتبر أباً لمسرح العبث والمسرح التعبيري(٢٢)

وهو أبرز من تمعن في العالم الداخلي للإنسان(٢٣) وأدرك أن الوجود الإنساني يكمن في عالمه النفسي الباطني، وفي رؤيته الخاصة للأشياء(٢٤)

فلولاه لما ظهرت المدرسة التعبيرية بفعل طغيان الآلة وسيطرتها على حياة الإنسان.

وهي تهدف إلى تصوير أعماق النفس البشرية، فالكاتب لا بد أن يرى الواقع من خلال ذاته لا كما هو. ولذلك رفض التعبيريون القيود الأرسطية(٢٥)

كما أن تجربته الحياتية أثرت في أفكاره ونتاجه، فظهر الصراع جلياً بينه وبين زوجته حول تربية ابنتهما في مسرحية (الأب)، ومسرحية (رقصة الموت).

وشغلته مشكلات الذنب والخطيئة وحالات العقل الباطنية والعلاقات بين الجنسين(٢٦) وأرجع سقطاته السياسية إلى الله. ويمكن القول: أنه يكتب نفسه(٢٧)

وهو مرهف الحس وقلق، ومنغمس في الألم، وعبقريته تكاد توصله إلى الجنون(٢٨)

وابتكر الأشباح داخل المسرح، وصور الحلم من اللامكان، فأخذ صورة واقعية(٢٩)

وفي مسرحية (الحلم) نلمس ملامح التعبيرية والعبث من خلال أربعة حالمين، فكل شيء يمكن أن يحدث حدث في هذه المسرحية، كما أن الشخصيات فيها تنفصل. وهي عبارة عن أصوات من ضمير الكاتب(٣٠)

ولغتها الحوارية مقتضبة يكثر فيها حذف أواخر الجمل، وهي سريعة دارجة يستعملها الناس في حياتهم(٣١) كما عرى المسرح من الديكور والملابس والمكياج(٣٢)

جيرزي جروتوفسكي (1933 - 1999) Jerzy Grotowski

هو مخرج مسرحي بولندي. يعتبر مؤسس المعمل المسرحي. وهو صاحب نظرية (المسرح الفقير)(٣٣) وتعتبر هذه النظرية وما صاحبها من تطبيق رداً على (مسرح البوليفار theatre boulevard) الذي يقوم على الرتابة والابتذال(٣٤)

وجد هذا الشكل الذي يقوم على جعل الممثل لبّ العمل المسرحي، وأن البراعة المسرحية تكمن في قابلية الممثل على التحويل من نوع إلى نوع ومن شخصية إلى شخصية ومن صورة إلى صورة من خلال استخدام جسد الممثل وفنه. لذا مسرحه يستغني عن كل شيء حتى النص ما عدا الممثل(٣٥)

آثار المسرح الفقير عند ظهوره ردود فعل متباينة في الدوائر المسرحية الأوروبية والأمريكية بسبب طبيعة التجارب التي أجراها في (المختبر المسرحي)، والتي كان هدفها تجريد المسرح من أية زخارف والعودة إلى جوهر المسرح وتحقيق استقلاليته عن باقي الفنون. ويرى أن مهمة الممثل الحقيقية تبدأ في اللحظة التي يواجه فيها الجمهور. فعليه أن يطور قدرته الإبداعية ويضيف إلى دوره أبعاداً جديدةً، ويقدم للجمهور شيئاً جديداً في كل عرض مسرحي.

واتخذ من (المختبر المسرحي) ميداناً لتجريب أفكاره وتطبيق نظريته بهدف الوصول إلى منهج شامل قوامه تدريب الممثل تدريبا شاقا(٣٦)

يقوم فن الممثل عنده على تأدية الشعائر، وتدريب الممثل وفق تقنية معينة، وبناء الدور، والعلاقة بينه والمتفرج. كما يرى أن المسرح ليس في ثراء السينما والتليفزيون فهو فقير لا بد أن يتقشف. لذلك نادى بممثل قديس لمسرح فقير. والقديس ليس بالمعنى الديني لكنه اصطلاح يطلق على الممثل الذي يتدرب وفق منهج جروتوفسكي، فهو يقوم مع الجمهور بما يقوم به كاهن القبيلة عندما يقود أفرادها أثناء الطقوس(٣٧) فعمد إلى قاعة خالية تصلح لجلوس المتفرجين بينهم ممرات وفجوات لأداء الممثلين ليشرك معهم الجمهور. وبالتالي فالمسرح عنده هو كل ما يدور بين الممثل والمتفرج(٣٨)

ويقوم منهجه على تكامل جميع القوى النفسية والجسمية التي تنطلق من أعماق الممثل وغرائزه وتنفجر لتكشف عن هذه الأعماق. وتقوم هذه التقنية على الموقف الاستنباطي، والاسترخاء الجسمي، وتركيز نشاط الجهاز العضوي في منطقة القلب. كما أن لياقة الممثل هي العنصر الأساس في أدائه. ولا ينبغي إخفاء عيوب الممثل بل ينبغي الاستفادة منها(٣٩)

فزيفولود مايرهولد VsevolodMeyerhold (1874-1940)

مخرج روسي(٤٠) ومؤسس التجريب، وتلميذ ستانيسلافسكي(٤١) وهو أول المعارضين للأسلوب الطبيعي(٤٢) فجدد في الحركة والإيماء والإلقاء البعيد عن واقعية أستاذه(٤٣)

ويرى أن المخرج يأخذ دور المؤلف ليساعد الممثل على أن يرى عمله(٤٤)

وجاء بمسرح الارتجال لتموت لغة الأدب المسرحي، فتحرر المسرح من قيود الأدب، فأعلن المسرحة من خلال الأسلبة كردة فعل ضد واقعية ستانسلافسكي(٤٥)

ومزج بين الممثل والعرائس في مسرحية (الاستعراض الصغير للأكسندر بلوك)، مبتعداً كثيراً عن الواقعية. كما هو الحال في هوليوود حيث المزج بين الممثل الحقيقي وشخصيات الكارتون(٤٦)

كما قام بتحريك المجاميع بوحدة متناغمة مثل الإفريز. وفي مسرحية (الأخت بياتريس لماترلينك) قلّص المسافة بين الممثلين والجمهور، وأقام ألواحاً خشبيةً على مقدمة المسرح حتى يبدو الممثلون كتماثيل، وقام ببناء ممرات وجسور من الخشبة إلى الصالة، وجعل الممثلين يتحركون في الممرات بين المقاعد لكي يكسر الحاجز بين الخشبة والجمهور، بل حول القاعة إلى حانة حيث يحتسي الجمهور الخمرة على طاولات(٤٧) كما درب الممثل على الجمباز ليكون رياضياً حيوياً، حتى تنسجم العاطفة مع العضلة. وجعل الجمهور أساس الحدث المسرحي(٤٨)

إن التجريب والاختبار هو حرية الفن، مما شكل ثورةً جعلت الشيوعيين يمنعون التجريب ويقوضونه، وينفونه حتى توفي(٤٩) ولإبداعاته يمكن القول: لولا مايرهولد لما جاء الآخرون. وبسبب ابتعاده وغيره عن الواقعية ظهرت في الاتحاد السوفيتي السابق حركة الواقعية الاشتراكية(٥٠)

يوجين فاختنغوف Eugene Vakhtangov (1883-1923)

هو مخرج روسي، أدمج إنجازات كل من (مايرهولد وستانيسلافسكي)، حيث بدأ بالتقنية الخارجية للممثل. فهو يرى أن كل بروفة يمكن أن تكون مادة للبروفة التي تليها(٥١) وألف الواقعية الخيالية، فاعتمد في شكل العرض على الخيال، واعتمد على الواقعية في مضمون كل مشهد(٥٢) ويرى أن الجمهور يجب أن يشعر أنه أمام تمثيل، فجعله يرى التقنيات المسرحية. ودعاه إلى الإحساس بالفرجة والتفاعل مع البطل(٥٣)

واللعبة المسرحية عنده تقوم على إبداع الممثلين واستغلالهم لمهاراتهم الفنية حتى يكشف موقفهم الذاتي مما يقوله النص(٥٤)

وأبدع في إخراج ميلودراما (الدبوك) عندما استغل

طقوسها اليهودية ليصيّر الكلمات إلى إنشاد ديني، وحوّل الحركات والجستات إلى رقص(٥٥)

وفي مسرحية (توراندوت الخرافية لكارلو غوزي) ألبس الخرافة الثوب المعاصر، فجعل الملك يحمل مضرب تنس بدلاً من الصولجان، وأدخل الكوميديا ديلارتي في طيات العمل، والممثلون يلبسون الملابس ويغيرون الديكور أمام الجمهور. (٥٦) وجعل الممثل يشعر بأنه هو الشخصية الدرامية لتنطلق كلماته وإيماءاته من جديد وليس عن حفظ، بمعنى الانصهار مع الشخصية. فالمهم هو ظهور حقيقة المعاناة من خلال خيط وهمي يربط الواقع المعاش بالواقع المصنوع. كما أن إيمانه بعمله منحه روحاً جعلت الممثلين يهابونه رغم مرضه، ورغم ذلك طالبهم بالفرح والسعادة ونقلهما إلى الجمهور. (٥٧)

لويجي بيراندلّو Luigi Pirandello (1867-19369)

هو مؤلف مسرحي إيطالي، استعمل المسرح داخل المسرح ليبين أن الحقيقة هي ما يفهمه أو ما يراه. ومسرحياته تدعو إلى هذا الأمر. (٥٨)

ومسرحه شكله واقعي لكن فكره عبثي، فقد اهتم بالألم، ونجد هذا في مسرحيته (لكلٍ حقيقته) التي أنجزها أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث الجيران لهم رأي في الزوجة مغاير لأهلها، فكل واحد يرى الحقيقة من وجهة نظره. (٥٩)

وقد تجلى إبداعه في مسرحيته الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، حيث جعل المسرح جزءاً من مضمون المسرحية، ومن خلال الشخصيات سخر من كل شيء، وبالتالي ليس هناك يقين، بل شكوك وظنون تصل إلى درجة الإلحاد. وفي كل يوم يتغير شيء ويتحول إلى فكر جديد. فليس هناك نظرية ثابتة أو حتى حقيقة راسخة. وهذا هو منظور عبثي (٦٠)

وفي مسرحيته (هنري الرابع) عالج إشكالية الحقيقة من خلال رجل اعتقد أنه هنري الرابع ليجعل لنفسه قيمةً في هذا الوجود. ولذلك نجد أن الحلم عنده أبلغ من الحقيقة. وبالتالي فالحقيقة هي وجهة نظر خاصة بصاحبها (٦١)

ماكس راينهارت Max Reinhardt (1873-1943)

هو مخرج ألماني وممثل سابق. استثمر إبداع كل من آبيا وكريغ. ولجأ إلى الواقعية التاريخية ليبحث عن الإبهار (٦٢) وهو الذي ابتكر الملف الإخراجي، حيث يضع فيه تفاصيل دقيقة بين حركة وما بعدها. وأخذ يعرض في أي مكان مناسب، فقد عرض مسرحية (أوديب) في سيرك شومان ليستفيد من تقنية عروض السيرك، وهدفه من ذلك هو تحقيق الانسجام بين الممثل والديكور والموسيقى والمبنى. (٦٣) كما ألغى دور الممثل وأجبره على تقليده بسبب براعته في التمثيل قبل أن يتجه إلى الإخراج. واستخدم مسرح الارتجال الهزلي في إخراجه لمسرحية (دائرة الطبشور)، ومسرحية (خادم سيدين). وتجدر الإشارة إلى أنه أهتم في أعماله بالجماليات والاستعراضات. ومازال الأمريكان يعتمدون على أسلوبه حيث المسرح عنده يجب أن يتحرر من قيود الأدب (٦٤) كما اعتمد في التمثيل على أسلوب واقعي يعتمد على الإحساس الداخلي أكثر من تقليد ظاهر الواقع (٦٥)

على أن (جوليوس بوب Gulius Pop قال عنه: "ولد ليكون ممثلاً، وقدراته كمخرج ترجع إلى كونه ممثلاً يستطيع أن يعبر عن نفسه بالعمل الذي بين يديه" (٦٦)

إدوارد غوردن كريغ

Edward Gordon Craig (1872-1966)

هو مخرج إنجليزي انتقد المسرح الواقعي على الغلوّ في النقل التفصيلي للواقع، حيث وظف الديكور لخدمة المسرح، فمثلاً يصبح القلم له أكثر من تفسير حسب توظيفه. ولذلك فإن ديكوره شفاف وغير مرئي. ونظر إلى الفن التشكيلي والرقص والإيماء باعتبارها جذور المسرح. كما بحث عن الجمال ولم يهتم بالنص، بل اهتم بالإيهام وأهمل الحقيقة. ودعا إلى إلغاء الممثل واستبداله بدمى كبيرة، أو الممثل العروسة Uber-Marionett التي تحرك بالخيوط. وهو يقصد بالدمية ذلك الممثل الذي يسير على نهجه أكبر من الحياة، فهو عروسة أشبه ما يكون بآلهة (٦٧)

ويحسب له أنه أدخل إلى المسرح استخدام اللون والإضاءة والظل وحركة الديكور. كما استطاع أن يشحن المسرحية بمشاعر جديدة ليروي لنا أحلامه ببساطة. وقد تمثل هذا في إخراجه لمسرحية (هاملت) عام ١٩١٢ على مسرح الفن بموسكو، حيث ناقض ستانيسلافسكي في عرضه للتفاصيل الدقيقة النفسية. (٦٨) ورغم فشل بعض عروضه إلا أنه نجح

في توظيف الديكور.فالمسرح عنده يتكون من الجست حيث روح أداء الممثل، والكلمة هي جسد النص، والخطوط والألوان هي وقود الديكور، والإيقاع هو جوهر الرقص (٦٩) لذلك يرى أن صناعة المسرح فن إبداعي كما جاء في كتابه (فن المسرح ١٩٠٥) (٧٠)

أدولف آبيا AdolpheAppia (1862-1943)

هو مصمم ديكور ومخرج سويسري. فقد بدأ بالممثل فأدمج حضوره الحي مع حضور الإضاءة وإيحاء من الديكور، بحيث لا يطغى الديكور عليه. وهذا الأمر جعل الديكور عنده بسيطاً وتجريدياً.غير أنه سلط الإضاءة على الديكور لتضفي جمالاً ومعنى، وليعبر عن العقل الباطن. والديكور يخلق للمسرحية مناخاً نفسياً (٧١) واستطاع توظيف الإضاءة ليجعلها من نسيج الدراما. (٧٢) ومسرحية (تريستان وايزولدا) أبرز دليل على ذلك. ففيها وظف الإضاءة على خلفية الخشبة ليرى المشاهد ما يراه العاشقان، فوضع شعلة عالية وسط الخشبة لترمز إلى انفصال (تريستان) عن عشيقته، وعندما تطفيء (ايزولدا) النور فهذا يرمز إلى توقف الزمن. وبرفقة الموسيقى يضفي على خلفية الخشبة ظلالاً لتختفي قطع الديكور البسيطة. وهذه الأجواء ترمز إلى الموت (٧٣) وتجدر الإشارة إلى أن اختراع الكهرباء صادف نظريته مما ساهم في دعمها وإبراز بعد جديد لتصميم الديكور (٧٤)

أنطونين أرتو Antonin Artaud (1895-1948)

هو مخرج وشاعر وممثل فرنسي (٧٥) استخدم المسرح كعلاج، فهو يعمد إلى دراما تحدث الصدمة القاسية عند المتلقي من خلال ما حدث من رعب في القرون الوسطى مجسداً بذلك مفهوم مسرح القسوة أو الرعب، فهو يعتمد على الصراخ والأشباح والتهدج، وأزياؤه مأخوذة من الطقوس، تصاحبها موسيقات وإيقاع حركي للبدن متأثراً بمايرهولد (٧٦) لذلك طالب بالإقلال من الكلمات في الحوار والعودة إلى الأسطورة وسحر الشرق. (٧٧) كل هذا حتى يصل إلى أن يتطهر المتلقي من شعوره بالإثم (٧٨) وهذه القسوة تولد الخيال للمشاهد. وقد تمثل رفضه للواقعية في يتيمته (فيض الدم) ١٩٢٥، فقد رفض نسخ الحياة الواقعية إلى مسرحه. واعتمد على أداء الممثل باستخدام أحاسيسه. وآثر أن يكون موضوع المسرحية حول الآلهة والبطولات بحيث يكون المخرج هو صانع الأسطورة (٧٩)

أروين بيسكاتور Erwin Piscator (1893-1966)

هو مخرج وممثل ألماني، وأول من دعا إلى المسرح السياسي، إذ دعا إلى مشاركة الجمهور العادي في العرض المسرحي ومناقشته لا الفرجة الاستهلاكية. ومسرحه يقوم على التقدم التقني والعلمي، فاعتمد على الإضاءة الكهربائية والمناظر الدوارة ومسارح المصاعد والسجاد المتحرك. كما وظف السينما، حتى إن عرضه المسرحي صار مثل الصحافة المتحركة. أما من حيث المضمون فمسرحه السياسي يحلل انعكاسات الحوادث الفردية اجتماعياً واقتصادياً. كما نقل الدراما إلى الطابع القصصي والوصفي حيث المسرح الملحمي منافياً كل أشكال المسرح الطبيعي(٨٠) ومسرحية (المحاكمة) هي البذرة لنشوء هذا المسرح الملحمي. وفي إخراجه لمسرحية (راسبوتين)١٩٢٧ نجد هذه الملحمية، فالديكور بانوراما كبيرة من الخيش تمثل العالم عرض عليها أفلام سينمائية فيها أحداث سياسية وعسكرية ترتبط بخدمة راسبوتين في بلاط رومانوف، وهذا هو المنهج التركيبي في العرض. وفي مسرحية (هوب لا.. نحن نعيش لتولر) استخدم منظراً ذا طوابق متعددة ليستغل المسرح أفقياً ورأسياً (٨١) يريد إيقاظ نبض الجماهير السياسي وفق أيديولوجيته لا بحرية تامة مثل التعبيريين. كما آراد من الممثل أن يكون على وعي سياسي وتقنية تمكنه من الأداء التمثيلي.

برتولت برشت Bertolt Brecht (1898-1956)

هو شاعر ومؤلف مسرحي ألماني. نسف نظرية أرسطو القائمة على المحاكاة والتوهم، لأن الوهم يبعد المتلقي عن عالمه السياسي والاجتماعي، فالتطهير يجعله مرتاحاً مما يجعله في حلم بعيد، فلا بد أن نروي له أحداثاً في الماضي ليستفيد منها بدلاً من حاضر مزيف (٨٢) وأسماه بالمسرح الملحمي الذي بناه على أساس الفكرة لا على الشعور (٨٣) كما خدم الاشتراكية من خلال مسرحه بهدف إثارة الجماهير بكشف كافة الحقائق من التاريخ والواقع حتى تثور على هذا الواقع (٨٤) والممثل عنده يتكلم بصيغة الفعل الماضي، والخشبة عارية، والديكور يتغير أمام الجمهور حتى يتم التواصل بين الجمهور والخشبة بواسطة سرد القصص، والمؤلف المسرحي يجب أن يعنون كل مشهد ويؤرخه، كما أن جهاز الإضاءة يجب أن يظهر أمام الناس حتى يعرفوا مصدر الإضاءة، ويجب أن تتعارض الموسيقى والغناء مع الحدث على الخشبة حتى يبدو الصراع (٨٥) وهذا ما أسماه

بالتغريب حيث لا يتقمص الممثل الشخصية إنما يمثل الأحداث بضمير الغائب، ليكون مسرحه تعليمياً يعلم الناس كيفية الوصول إلى قرار واتخاذه. وتجلى ذلك في أشهر مسرحياته وهي مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة) المقتبسة عن مسرحية (أوبرا الشحاذين لجون غاي)(٨٦) ومسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) تم فيها سرد الأسطورة الصينية عن دائرة الطباشير، وجعلها مسرحية داخل مسرحية (٨٧) كما استخدم الأقنعة النصفية متأثراً بتعبيرية ستريندبرغ. وأخذ عن الدادية التمرد على القيود الكلاسيكية. وأخذ عن رينهارت دمج الممثل مع المشاهد، وأخذ عن بيسكاتور استعمال أجزاء مصورة سينمائياً والكارتون والسرد والأغاني والحوادث الأوروبية التاريخية ليناقش إصلاحات اجتماعية وسياسية (٨٨) ويكتب رولان بارت عن مسرح بريشت أنه فن ملحمي يخترق أنسجة الكلام ويقيم بعداً بينه وبين العرض المسرحي دون أن يبطل فعله. (٨٩)

تادوش كانتور Tadeusz Kantor 1915-1992

هو رسام ومخرج مسرحي وسينوغرافي وممثل بولندي. وهو منظّر في الفنون التشكيلية والمسرحية. وهو أحد مبدعي مسرح الحدثية الهابنينج Happening (٩٠)

وأبرز المسرحيين الطليعيين الذين بحثوا عن مكان آخر خارج نطاق العلبة الإيطالية.

تتسم أعماله بالشمولية. ففي أثناء الاحتلال الألماني لبولندا عرض مسرحية (عودة أوديسيوس) في شقة خاصة، حيث أضاف إليها بشاعة ما رآه في الحرب. ومسرحه يعتمد على البحث عن مكان مسرحي خارج إطار العلبة الإيطالية. ويرفض اعتبار المسرح مؤسسة فنية. ويرى أن الفضاء المسرحي يجب أن يرتبط بشدة بالحياة والحقيقة. ويرى عدم ضرورة إطلاق مصطلحات فنية مثل الديكور والسينوغرافيا. والممثل عنده هاوٍ. وبالتالي يختار ممثليه من فنانين تشكيليين وغير متعلمين لا يفقهون شيئاً عن التمثيل. فهو يقوم بتشكيلهم كما يشاء. كما ألغى المسافة بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين. ولذلك سمى مسرحه بالمسرح المستقل (٩١)

مسرحة الرقص:قام (كرت جوس) وتلميذته الراقصة الألمانية (بينا باوس) بإدخال البعد المسرحي والدرامي على فن الرقص (٩٢)

وهذه المسرحة أعادت إلى الأذهان أهمية مفهوم الإيقاع باعتباره يحدد زمن الأداء. وكذلك مفهوم الكريوغرافي الذي يقوم على أساس تصميم ورسم التوازن والتزامن لحركات المؤدي وجسده فوق الخشبة وضمن فضائها. (٩٣)

مسرحة السيرك: حيث اعتمد على الأداء دون المحاكاة في تقديم الصورة والفرجة والمتعة المسرحية. ولذلك تم الاعتماد على لاعبي السيرك والأكروبات.

ومن ثم ظهرت فرق مسرحية تأثرت بهذا الاتجاه، لعل أبرزها فرقة مسرح الشمس Theatre du Soleit حيث الاعتماد التام على تكنيك السيرك والأكروبات في تدريب الممثل والدراماتورجي. ولعل نجاح هذه الفرقة في عرض (هنري الرابع) دليل على ذلك (٩٤)

المسرح الحي Living theater:

أسَّسه)جوليانبيك Julian Bec وزوجته جوديت مالينا Judith Malena عام ,١٩٦٣ وكان يقدِّم عروضه في الشوارع والساحات.ولعل العمل الأكثر إثارة للجدل كان (الجنة الآن) في عام ,١٩٦٨فقد نقد الحياة الأمريكية، واتجه إيجابياً إلى معتقدات الهنود الحمر، وانطو بهذا العمل على تعري الممثلين ومشاركة الجمهور.إن العروض في الشوارع كانت بمثابة تظاهرة سياسية رغم إلقاء الضوء على الحياة الاجتماعية ومحاكمتها، وفي هذا دعوة الجمهور للاشتراك بالعرض كما لو أنهم في تجمع أو طقس جماعي. جمهور المسرح الحي لميكن بالضرورة جمهور مسرحبل أناس عاديون بسطاء (٩٥)

فرقة (خبز ودمية Bread and PuppetTheatre1961

أسسها(بيتر شومان). وهي فرقة مسرحية أميركية قدمت عروضها معتمدة على دمى طويلة وأقنعة تزين وجه تلك الدمى متأثرة بفكرة السوبر ماريونيت لكريغ.

تهدف الفرقة إلى خلق نوع مسرحي جديد يعتمد الفن والحياة بمزجهما معاً. وتؤمن بالمسرح كإيمانها بالخبز الذي يعد من الضرورات الأولية للحياة، فتقتسم الخبز مع الجمهور بعد أن تصنعه بنفسها على شكل أشبه ما يكون إلى الطقس. لقد كانت برامج الفرقة تتيح لها الاشتراك في التظاهرات السياسية بشكل فعلي (٩٦) ومن أهم عروضها(الحريق)١٩٦٢وهي صرخة احتجاج ضد الحرب في فيتنام.شومان يسير على نظرية)

الإبداع الجماعي Collective creation في تحضير العرض المسرحي. فكل أعضاء الفرقة يشاركون في التحضير، مع وجود مدير لهذه الفرقة يقوم على الربط بين المخرج و الدراماتورج وعلاقتهما بالمثلون ومع بقية العاملين في العرض (٩٧)

المبحث الثالث: المسرحة في العالم العربي

في العالم العربي ظهرت تجارب مسرحية تمردت على العلبة الإيطالية وقيودها.

فالمسرح العربي تأثر بالتجارب المسرحية العالمية ليبحث عن مقومات الحداثة وما بعدها جميعها. (٩٨)

ففي مصر الفرعونية ظهر المسرح بشكله البدائي داخل المعابد أو الساحات المجاورة. وكان التمثيل يعتمد على المناظر الطبيعية، حيث كانت الدراما تمثل بعضها في البحيرات المقدسة، وكان المثلون يلعبون أدوارهم في قوارب، أو في سفن، أو في ظل سقيفة جنائزية تعد خصيصاً لذكرى أوزوريس. ثم تطورت مسيرة المسرح بعد ذلك بفعل فنون خيال الظل، ومسرح (الكره كوز) أو (الأراجوز). وكانت الأماكن الطبيعية لتقديم هذه الفنون هي الشوارع، والساحات، والمقاهي، وغيرها من الأماكن المشابهة. "وصل خيال الظل إلى مستوى جمالي رفيع إلى حد جعل الشاعر الصوفي ينبهر به ويستوحي رموزه فيصفه وصفاً تتعايش فيه الصور الحسية المبهجة للعين مع الرموز الصوفية المثيرة لخيال والمشوقة للنفس"(٩٩) كما أن فن(الأراجوز) ظهر في عدد من الدول العربية في مقدمتها لبنان ومصر، وتفاعل تمثيلياً مع الجمهور، إذ توجد شخصيات تتحرك وتقول حواراً، ولكنه لا يستعمل سوى الدمى فقط، إلى جانب كونه مسرحاً متنقلاً بين القرى والنجوع والمحافظات، وغالباً ما كان يوجه للأطفال ليستمتعوا به. وكان هناك ما يسمى بصندوق الدنيا وهو عبارة عن صندوق يجلس عليه الفرد على دكة خشبية بجانب عدد آخر من الصبية أو الجمهور ينظرون في عدسة مكبرة ليروا صوراً متتابعة يرشد إليها ويفسرها ويدمج بعضها ببعض في أحداث رهيبة صاحبها الواقف بجانب الصندوق يردد من حين لآخر (اتفرج يا سلام)(١٠٠) ثم عرف العرب المسرح بشكله العلمي على يد رواده الأوائل: النقاش، والقباني، وصنوع. وبدأت تظهر البنايات المسرحية المعروفة بطرازها الغربي، ومع ذلك ظلت فكرة العودة للشارع تراود كثيراً من المغامرين وأهمهم أصحاب دعاوي التأصيل، فتوفيق الحكيم يقترح في دعوته مكاناً للعرض المسرحي عبارة عن أي مساحة حضور يلتقي فيها المثلون مع الجمهور. ويوسف إدريس يقترح تطوير لشكل حلقات السامر كمكان للعرض بحيثي ضمن المشاركة الفكرية والجمالية بين العرض والجمهور (١٠١) والمسرح الاحتفالي تتعدد فيه خشبات المسرح، ويقدم غالباً داخل الأسواق والأماكن العامة معتمداً نصاً لا يكتمل إلا مع التنفيذ، أما مسرح السرادق فالمكان الذي يقترحه لتقديم عروضه عبارة عن خيمة منصوبة في أي مكان مفتوح يتم صياغة فضائها الداخلي بالطريقة الجمالية المناسبة لتقديم العرض المسرحي، والتي تسمح بمشاركة الجمهور (١٠٢)

ومسرح الحكواتي يعتمد أي فراغ شريطة ألا يفصل بين الجمهور والممثلين. وهناك تجارب لا ترفض العلبة الإيطالية لكن ترفض التعامل التقليدي معها، كأن يغيروا من وضعية جلوس المتفرجين، بمدون خشبة المسرح، ينزلون بممثليهم للصالة، يصعدون بمتفرجيهم للخشبة (١٠٣)

وفي إطار المسابقة الرسمية لدورة ٢٢ لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أقامت الفرقة القومية للعروض التراثية العرض المسرحي(دعاء الكروان) المأخوذ عن رواية الأديب(طه حسين) الشهيرة. حيث أعدته الكاتبة (رشا عبد المنعم) وأخرجته (كريمة بدير). فكان الإعداد عبارة عن دراما حركية يندر فيها الحوار ويجسد الرقص والإيقاع فيها أدق تفاصيل الشخصيات. وهذا يتيح فهم الفكرة على نطاق واسع ودون التقيد بحواجز اللغة(١٠٤)

ولست مبالغاً إذا قلت: إن تجارب المسرحة في مصر يصعب حصرها في هذا البحث. لذلك أذكر منها: تجارب في الهواء الطلق، كتجربة السامر في عرض (حسن ونعيمة) لـ(عباس أحمد)، وتجربة مسرح الفلاحين التي قادها (عبدالعزيز مخيون) بقرية زكي أفندي، وتجربة (هناء عبدالفتاح) بقرية دنشواي، وتجربة مسرح السرادق، وعرض (يحدث في قريتنا الآن) على ضفاف بحيرة قارون الذي يطرح صراعات الصيادين من أبناء القرية، وقد قاد تلك التجربة الراحل (صالح سعد). وكذلك تجربة مسرح الفلاحين في عرض سهرة ريفية في قرية (شبرا باخوم) بالمنوفية والتي قادها (أحمد إسماعيل)، وتجربة مسرح (الجموع)في عرض (رجال الله) أمام ساحة مسجد (المرسي أبو العباس) وقادها (عبدالغفار عودة).
وكانت هناك تجارب في أماكن مغلقة مثل تجربة مسرح المقهى والتي قادها (ناجي جورج وليلى سعد) في قهوة (المعلم أبو

الهول)، ومسرحية (إنني أعترض)، وتجربة مسرح الشارع التي خاضها (محمد عباس)، وتجربة مسرح الفنان بمقهى (استرا) بميدان التحرير والتي قادها (عبدالرحمن عرنوس). وفي الأداء الحركي كانت تجربة (اللعبة) للراحل (منصور محمد) (١٠٥)

ومن أبرز وجوه المسرحة ظهر أخيراً مشروع مسرحة المناهج من خلال تقديم بعض النصوص التاريخية والدينية. ويتيح لطلاب المراحل الثلاث فرصة التعلم بسهولة ويساعد على اكتشاف مواهبهم ويعيد النشاط المسرحى مرة أخرى ويجعل المادة الدراسية أكثر جذباً وتشويقاً بحيث تظل فى ذاكرتهم، كما يبسط المادة العلمية والمناهج المقررة على الطلاب. ويؤكد مدير عام الأنشطة الثقافية والفنية أن البيت الفني للمسرح يقوم بالاتفاق مع الفنانين والكتاب والمخرجين ليقوموا بعمل روايات مسرحية تجوب ٢٧ محافظة على مستوى الجمهورية، ويتم العرض فى قصور الثقافة والمسارح المدرسية، ويتم البدء فى محافظات كثيرة منها المنوفية والغربية ومرسى مطروح وجنوب سيناء والقاهرة والجيزة وبور سعيد. لقد تم إنتاج أربع مسرحيات خلال عام منها (على مبارك) للصف السادس الابتدائى و(طموح جارية) للصف الثالث الإعدادى و(الأيام) للصف الثالث الثانوى، وسينتج مسرحيات تغطى العديد من المناهج الدراسية بمختلف المراحل التعليمية وتؤكد معانى الحرية والمواطنة وقيمة الحوار ومحاربة القبح والفساد. ومن بين العروض التى يتم إنتاجها أيضاً مسرحية (شجرة الدر) وغيرها التى تتناول منهج التاريخ للشهادة الإعدادية (١٠٦)

وفي لبنان سعى المخرج والممثل اللبناني (روجيه عسّاف) إلى تقديم رؤى مسرحية جديدة تتوافق والأهداف التي يسعى لتحقيقها والمتمثلة في الالتحام مع الجمهور. وهذا ما دفعه للنظر إلى الموروث محاولاً إحياء الحكواتي اللبناني، فأسس فرقة (مسرح الحكواتي) لتلجأ إلى أشكال مسرحية شعبية، وركّزت على تطوير أسلوب الحكواتي الشعبي الذي يعتمد في الأساس على العلاقة المباشرة مع الجمهور. اعتبر (عساف) المسرح ملكاً للناس، وأداة مهمة للتعبير عن الواقع المعاش، وهذا ما جعله ينتقل بالمسرح إلى القرى والمدارس والمخيمات الفلسطينية ليكون مسرحه من الواقع اليومي للجماهير ومن الذاكرة الشعبية لها، وكان يقول للناس في المخيمات الفلسطينية لماذا تستدعون فرقة مسرحية، أفضل مسرحية هي التي تقومون بها أنتم، وكان يرمي من وراء ذلك إلى أن يندفع الناس إلى تملك معطيات حياتهم وتولي زمام أمورهم الثقافية والحياتية.

وعلى صعيد التطبيق حدد (عساف) عناصر الممارسة المسرحية لفرقة الحكواتي على ضوء التمثّل بفن الراوي. وتتمثل في:حيّز العرض: أي تحويله إلى وحدة كلية تجمع الخشبة بالصالة وتزيل الجدار الرابع الفاصل بينهما، مع المحافظة على ما يجمع جمهور المشاركين ويوحدهم من لغة، وثقافة، ورغبات، وأحلام، ومعاناة، قيم ورموز، فيستخدم الممثلون حيز العرض لاستحضار البعد الخيالي والتاريخي والثقافي الذي يجمع المشاركين في وحدة تفاعلية جماعية.

كما تتمثل في العلاقة بين الممثل والشخصية والجمهور: حيث إتباع فنيات الراوي في تجسيد عدة شخصيات، والانتقال من واحدة إلى أخرى، مع المحافظة على العلاقة مع جمهور الحاضرين، ويجوز للممثل أن يمثل عدة شخصيات أو يجوز لعدة ممثلين أن يمثلوا ذات الشخصية، أو يستطيع الفرد أن يمثل حشداً كبيراً، أو أن يصور شخصية والديكور الخاص بها في آن معاً، تارة يكون بعض الممثلين جزءاً من الجمهور وطوراً يكون الجمهور في عداد المشتركين في اللوحة المشهدية.

وقدمت فرقة مسرح الحكواتي أربعة أعمال مسرحية، هي (بالعبر والإبر) و(حكايات الـ٣٦) و(أيام الخيام)، و(حكواتي من جبل عامل). وجسدت مسرحية (أيام الخيام) ذروة هذه التجربة من حيث ارتباطها الوثيق بجمهورها وتوصلها إلى ربط الشكل والمضمون ضمن تجربة مسرحية فريدة جسدت أهداف الفرقة وكللت سعيها وتجاربها "بحركة طلاق عنيف مع الشكل الأوروبي، الذي يفترض حيزين ومستويين، على قاعدة تحول المشاهد إلى ضحية، والحدث المؤلف إلى واقع" (١٠٧)، وذلك بعدما تتحول منصة التمثيل إلى حيز للأحداث، وتصبح الصالة حيز حي وتفاعلي ضمن إطار العلاقة الثلاثية بين النص والممثل والجمهور.

وفي البحرين في أوائل الأربعينيات من القرن العشرين برزت فرق شبابية تنتمي إلى أندية رياضية متواضعة إلى حد كبير. تضطر هذه الفرق إلى استئجار أو استئذان ملاك الأراضي لإقامة عروض مسرحية عليها مقابل أجور زهيدة. واعتمدت هذه الفرق على أصوات صبيان صغار السن لأداء أدوار نسائية (١٠٨) ويرى الباحث أن هذه الفرق لم تكن تقصد الخروج من العلبة الإيطالية لسبب بسيط وهو عدم توفر هذه العلبة في الأندية الرياضية التي ينتمون إليها، أو لضعف الإمكانيات المادية آنذاك. وبالتالي هذه التجربة لا تعدّ مسرحةً ولا خروجاً عن العلبة الإيطالية لعدم وجود قصد الخروج، إنما هي ظروف تلك المرحلة

جعلت تلك الفرق تتجه إلى فضاءات أخرى.

وفي الكويت ظهر مسرحيون تعاملوا مع المسرحة بل تمردوا على العلبة الإيطالية. ولعل أبرزهم الكاتب (سليمان الحزامي) الذي استخدم الأسلوب الملحمي. وهذا يبرز مدى التزامه بقضايا وطنه، والتي أهمها بدعوته إلى ضرورة العدل والمساواة وانتشار الحب بين البشر بعد انتشار الحسد.

على أن "مسرح الحزامي يتواصل مع الاتجاهات العالمية والتجريبية، ولا يقف عند حدود المجتمع الكويتي وهمومه، كما أنه يأتي من خلال ذاتيته واطلاعاته" (١٠٩)

وبرز الكاتب والمخرج (عبد الأمير التركي)، حيث تأثر بالمخرج الألماني (برتولت بريشت). ونجد هذا جلياً في مسرحيته (حامي الديار). فالمسرحية ليس فيها أحداث، إنما الشخوص تنقل للمتلقي ما يدور في المجتمع من أحداث ويعلقون عليها. إذن فالأحداث مروية، وهذا أحد ملامح المسرح الملحمي.

كما اعتمد كثيرا على الراوي (الرجل المسن) الذي جاء من الماضي البعيد لينتقد لنا الحاضر بعين بصيرة ورأي حكيم وسديد. وتدعو المسرحية إلى الإصلاح الاجتماعي والسياسي كالوحدة و البعد عن التفرقة والطائفية، وتدعو أيضا للإصلاح الاقتصادي ومحاربة الغلاء.

ناقش المؤلف من خلال البناء الدرامي قضيته على مستوى الأسر بين عائلتي (بوعبدالله) و(بوعباس)، وعلى مستوى المؤسسات ممثلة بجريدة الشعب، وعلى مستوى مجلس الأمة، وعلى مستوى عامة الشعب في المقهى الشعبي. مما أدى لتكرار الأقوال والعبارات وتناول نفس الأفكار.

وظهر الصراع الدرامي في المشاهد الأولى صراعا فكريا بين السنة والشيعة. ثم ظهر الصراع الدرامي بين بعض الشخصيات، كما في جريدة الشعب نجد الصراع قد تجسد بين الدكتور ورئيس التحرير. فالدكتور يكتب من أجل الحقيقة أما رئيس التحرير فهو مع الزيف والخديعة والتفاهة.

حتى الحوار غلب عليه المباشرة، فالشخصيات تتحدث عن الفتنة الطائفية بطريقة صحفية وكأننا نقرأ جريدة. كما اعتمد على السرد، وخاصة شخصية الرجل المسن. ويعيب هذا السرد أن المعاني فيه متكررة. وهي عبارة عن نصائح مباشرة لم تصل لنا عن طريق العلاقات بين الشخصيات إنما جاءت عن طريق النصح والإرشاد.

وللمخرج الكويتي (حسين مسلم) تجربة جديرة بالبحث والدراسة، حيث نادى بالمسرح العربي الحي ليبتعد عن العلبة الإيطالية ويقدم رسالة هادفة خلال قضية آنية.

على أن اشتغاله على المسرح العربي الحي ابتدأ منذ عام ١٩٩١، حيث أعد وأخرج مسرحية أسماها (رصاصة داخل السوق) في إمارة الشارقة. فاستخدم قاعة حولّها إلى مكان أقرب إلى السوق وبديكورات شعبية ويجلس المتفرج في السوق نفسه (١١٠) إلا أن فكرة المسرح العربي الحي ليست جديدة على المستوى العربي. فكان الأجدر به تسميته بالمسرح الكويتي الحي.

وفي عام ١٩٩٢ أعد مسرحية (الشجرة)، وهي لـ (فرناندو آرابال) واسمها الأصلي (الشجرة المقدسة) وقدمها بطابع كويتي. حيث انتقل إلى بيئة البحر، ووظفه في الوقت نفسه من الناحية الدرامية. فالبيئة كانت أقرب إلى الحميمية لصنع هذه الحالة النفسانية بين المتفرج ومكان العرض، وأيضا هذا المكان هو منظر طبيعي وصوت البحر وأمواجه ضمن الأدوات التي تتحدث كلغة درامية داخل العرض.

حتى إن الماء وصل إلى أقدام الصف الأول من المتفرجين لإيصال الدلالة على أن ما يشاهده الجمهور طبيعيا هو الذي يطغى على الوضع. وعند آخر المسرحية ومع إطلاق الرصاص والقصف نسمع تلاطم الأمواج ونرى الإضاءة مع التفجيرات(١١١)

واستطاع تطبيق ما ذهب إليه عملياً ليحصد التميز حين فازت مسرحيته (إعدام أحلام عبدالسلام) من تأليف فطامي العطار بجوائز التمثيل والإخراج والتأليف في مهرجان الكويت المسرحي السابع عام ٢٠٠٤ حيث اتجه إلى الطابع الشعبي. ففي هذه المسرحية وضع علامات الاستفهام حول جدوى الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي في الوقت الحالي، وقدرتها على التماس مع الهم اليومي وشمولية الهوية. وهي تنتمي إلى المسرح الاحتفالي.

يقول عن هذه المسرحية: "كان قبولي التصدي لها لأنها نص واضح في تقليديته، فاشتغلت عليه، وعملت التقطيعات التي يحتاجها المسرح العربي الحي، حتى أقدم هذا النموذج. فإذا قرأت النص ومن ثم العرض ستعرف كيفية التعامل مع النص التقليدي ووضعه في النظرية، لذلك اكتملت التجربة." (١١٢)

ولكن الملاحظ أنه لم يستطع مقاومة قدسية الموروث الشيعي رغم حداثة تجربته فلا يكاد يخلو عرض من عروضه من إشارات طائفية شيعية. وهذا يتنافى مع الحداثة وما بعدها.

وفي عام ٢٠٠٧ انطلقت فعاليات الدورة الرابعة من مهرجان (أيام المسرح) للشباب الذي يحمل عنوان (عنوان الفضاء المسرحي البديل). حيث شاركت فرق عديدة في هذا المهرجان. وتفرد هذا المهرجان بالعروض المسرحية خارج العلبة الإيطالية. حيث أشار المخرج (عبد الله عبدالرسول) مدير المهرجان إلى أن الجديد في المهرجان لهذا العام هو الفضاء المسرحي البديل، أي أن تقدم العروض المسرحية في فضاءات مسرحية بعيدة عن خشبة المسرح تبعاً لهوية العرض المسرحي والمكان الذي يناسب الأحداث(١١٣)

ويرى أستاذ الديكور في المعهد العالي للفنون المسرحية (نبيل الحلواجي) أن مثل هذه التجارب توقع المخرج في مطب قوي وهو طبيعة المناخ فيما يتعلق بتوزيع الإضاءة والصوت واختيار المواقع الخاصة للأداء وكيفية توافق الأداء الحركي مع الصوت، كذلك تحديد زاوية المشاهدة لكون العرض المسرحي هو النواة والجمهور يحيط به (١١٤)

ومن خلال هذا المهرجان ظهر المخرج المسرحي (سليمان البسام) الذي كانت له تجربته الخاصة مع الفضاء المسرحي البديل، حيث بدأها عام ١٩٩٦ من خلال عرض (أحلام في الموقف)الذي عرضه في أحد المواقف بمدينة أدنبره. وبدعوة من وزارة الثقافة الفرنسية قدم مسرحية (المخزن) في مدينة صناعية. ثم مسرحية (اللعبة الكبرى) التي كانت سبباً بترشيحه كواحد من أفضل المخرجين في أوروبا.كماعرض مسرحية (مؤتمر هملت) في الدنمارك في القصر التاريخي قصر الأمير هاملت (١١٥) ومن خلال المهرجان نجح الممثل والمخرج (عبدالعزيز الحداد) بتقديم مونودراما (مقهى الدراويش) التي قدمها على متن باخرة تابعة للنقل العام الكويتية. فقد حوّل متن الباخرة إلى خشبة مسرح، حيث الإضاءة والكراسي والمؤثرات الصوتية التي بلغ عددها ما يقارب ١٠٧ مؤثرات صوتية تصدت لها المخرجة الكويتية مريم عارف الذي تدور أحداثه حول (فرج) الصحافي وصاحب السبع صنايع والذي ترك عمله وافتتح مقهى صغيرا أسماه مقهى الدراويش يستقبل فيه الفنانين غير المحظوظين في الساحة الفنية ونجوم مشهورين. ومن خلال إحدى الجلسات يستمعون إلى إعلان في الإذاعة عن إقامة مهرجان غنائي تراثي فيقررون المشاركة ويبحثون عن دعم الجهات ولكن دون فائدة فيقرر (سامي) و(الميس) دعمهم من جيبهما الخاص ويسافرون إلى الدولة التي تقيم المهرجان ويقدمون مسرحية (مالك والناس) التي تفوز بجائزة المهرجان.

هذه المسرحية ناقشت المشاكل التي يتعرض لها المسرحيون خاصة فيما يتعلق بالدعم المعنوي والمادي الذي لا يجدونه من قبل بعض الجهات التي تتحجج بأن ميزانياتها لا تكفي دعمهم لتمثيل الدولة خير تمثيل في المهرجانات الدولية (١١٦)

خاتمة

إن حالة التطور ما جاءت إلا من خلال ثورة مبدعي القرن العشرين وتمردهم على ما هو تقليدي، والوصول إلى الإبداع. مما تمخض عن مدارس مختلفة في عالم المسرح.

ومن خلال إبداعات هؤلاء المبدعين وأثرهم وتأثرهم نجد أن التمرد على قيود المسرحية التقليدية هو عنوانهم حيث الحرية والبحث عن الذات، بل إنهم عبّروا عن الواقع من خلال لجوئهم إلى الحلم، والغوص في أعماق الروح الإنسانية. ونظراً لتأثير نظريات فرويد وداروين اتجهوا إلى تقويض الدين والتمرد على السلطة الدينية، وينسحب هذا الأمر على العالم العربي. فالمسرحيون العرب اتجهوا إلى إبعاد المسرح عن المسائل الدينية، خصوصاً بعد أن ساهمت الحكومات العربية بظهور تيارات دينية متطرفة تذهب إلى تحريم المسرح بل إلى حد تكفير المسرح ورجاله.

إلا أن البعض من المسرحيين العرب لم يستطع هدم القديم بل لم يستطع التخلص من آثاره رغم انفتاحه على الحضارة الغربية، وذلك يعود إلى أن الحضارة الغربية تعتمد على الفرد بينما الحضارة العربية تعتمد على الجماعة. فلا يمكنه التحرر من الجماعة وقيودها المتمثلة فيما يسمى بالعادات والتقاليد.

وفي نهاية هذا البحث توصل الباحث إلى النتائج التالية:

- المسرحة حررت المسرحيين من قيود المدرستين الطبيعية والواقعية
- ومنحت للمخرج فرصةً كافيةً في كسر الإيهام
- الخروج من العلبة الإيطالية هو في جوهره العودة إلى أصول المسرح
- وجعل المتلقي يشارك في العرض المسرحي لا مجرد

مشاهد فقط.

- تأثيرات مبدعي القرن العشرين واضحة فيمن خلفهم. حيث برزت فرق مسرحية مثل المسرح الحي، ومسرح خبز ودمية.
- العالم العربي لم يكن بمنأى عن التأثير الغربي. فاتجه العديد من المخرجين العرب إلى المسرحة والخروج من العلبة الإيطالية بهدف معالجة قضاياهم السياسية والوطنية والاجتماعية.

المصادر والمراجع

الكتب المؤلفة

١- حمدي إبراهيم، محمد: نظرية الدراما الإغريقية: مكتبة لبنان ناشرون: بيروت: الطبعة الأولى:١٩٩٤

٢- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: دار نهضة مصر للطبع والنشر:القاهرة:١٩٧٩

٣- شلتراغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث: دار مجدلاوي للنشر:عمّان:الأردن:١٩٩٨

٤- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج):الهيئة المصرية العامة للكتاب:القاهرة:١٩٨٩

٥- لويس بقطر: فن المسرح: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة: الطبعة الثانية: ١٩٦٠

٦- شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام:ط١:بيروت:٢٠٠٨

٧- عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية):دار النهضة العربية للطباعة والنشر:بيروت:١٩٧٨

٨- الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل: أكاديمية الفنون: مطابع الأهرام التجارية:القاهرة:٢٠٠٦

٩- إيليا الحاوي: بيرندللو في سيرته ومسرحياته ج ١:سلسلة أعلام المسرح الغربي (٤) المسرح: دار الكتاب اللبناني: ط١: بيروت: ١٩٨٠

١٠-قاسم بياتلي: حوارات المسرح معلمو المسرح في القرن العشرين: السلسلة المسرحية (الدراسات):دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة: الطبعة الأولى:٢٠٠٢

١١-جلال العشري: لن يسدل الستار (اتجاهات المسرح المعاصر):مكتبة الأنجلو المصرية: ط ١:القاهرة:سبتمبر ١٩٦٧

١٢-نعيم عطية: مسرح العبث مفهومه جذوره أعلامه: الهيئة المصرية العامة للكتاب:القاهرة:١٩٩٢

١٣-عبيدو باشا :بيت النار، الزمن الضائع في المسرح اللبناني: رياض الريس للكتب والنشر: بيروت: ١٩٩٥

١٤-خيري شلبي: في المسرح المصري المعاصر: دار المعارف: القاهرة ١٩٨١:

الكتب المترجمة

١٥-قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل: ترجمة زكي العشماوي ومحمود مرسي: دار النهضة العربية للطباعة والنشر:بيروت:١٩٨١

١٦-ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: ترجمة محمد جمول: منشورات وزارة الثقافة السورية: دمشق :١٩٩٥

١٧-روبرت بروستاين: المسرح الثوري دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه: ترجمة عبد الرحيم البشلاوي: دار الكتاب العربي: القاهرة:١٩٦٢

١٨-مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين: حركة الحداثة -ج٢:ترجمة مؤيد حسن فوزي: منشورات وزارة الثقافة السورية :دمشق:١٩٩٨

١٩-جيمس روس-ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: ترجمة فاروق عبد القادر: هلا للنشر والتوزيع:ط١:القاهرة: ٢٠٠٠

٢٠-فسيفولد مايرخولد: في الفن المسرحي ١: ترجمة شريف شاكر: دار الفارابي:ط١:بيروت:١٩٧٩

٢١-لويس فارجاس: المرشد إلى فن المسرح (الدراما):ترجمة أحمد سلامة محمد: الهيئة المصرية العامة للكتاب:القاهرة:١٩٨٦

٢٢-جون لينارد وماري لوكهارست: المرجع في فن الدراما- مرشد لدراسة المسرحيات: ترجمه محمد رفعت يونس: المشروع القومي للترجمة العدد ١٠٠٤: المجلس الأعلى للثقافة:ط١:القاهرة:٢٠٠١

القواميس والمعاجم

٢٣-ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض):مكتبة لبنان ناشرون: بيروت: الطبعة الأولى: ١٩٩٧

٢٤-إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: دار الشعب: القاهرة: مارس ١٩٧١

٢٥-رؤوف سلامة موسى: موسوعة أحداث وأعلام مصر والعالم: دار ومطابع المستقبل: الإسكندرية ومكتبة المعارف:بيروت:ط١: ٢٠٠١

٢٦-مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:مكتبة لبنان:ط٢:بيروت: ١٩٨٤

٢٧-وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية: دار أسامة للنشر والتوزيع:عمّان-الأردن:٢٠٠٣

الدوريات والإنترنت

٢٨-مدحت الكاشف: دلالات اللغة الجسدية للممثل وعلاقتها بالسينوغرافيا: مجلة مسرحنا: العدد ٨٠ :القاهرة:١٩ يناير ٢٠٠٩

٢٩-سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر: سلسلة عالم المعرفة: العدد ١٩:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت: ١٩٧٩

٣٠-فاروق سعد: خيال الظل العربي: مجلة الناشر العربي: العدد

١٨: القاهرة: ١٩٨٤
٣١-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: سلسلة عالم المعرفة: العدد ٢٥ :الكويت: كانون ثاني ١٩٨٠
٣٢-خالد عبد الطيف رمضان: العرب وتأصيل المسرح: سلسلة كتاب الرابطة (٩): رابطة الأدباء: الكويت: ٢٠٠٠
٣٣-محمد عبد الله حسن: المسرح الخليجي تأثره بالمسرح العربي والعالمي: سلسلة كتاب الرابطة (٢):رابطة الأدباء:ط١ :الكويت:١٩٩٦
٣٤-ماري إلياس: مفهوم المسرحة: مجلة نزوى: العدد ٥٦ :٢٠٠٩: عمان:
http://www.nizwa.com/articles.php?id=1879
٣٥-إبراهيم الحسيني:مسرحة الأماكن تيار لم يتشكل بعد:مجلة الكويت: العدد: ٣:٦٣٨ -١-٢٠١٤:الكويت: www.kuwaitmag.com
٣٦-عبد الرحمن بن زيدان: زمن الحداثة.. زمن ما بعد الحداثة: جريدة الفنون العدد ٦١ :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت: يناير ٢٠٠٦
٣٧-ماري إلياس: مفهوم المسرحة: مجلة نزوى العدد ٥٦ :سلطنة عمان:www.nizwa.com
38-عبد الفتاح قلعه جي: المسرح واتجاهات ما بعد التجريب: جريدة الفنون العدد٥٤: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت: يونيو ٢٠٠٥
٣٩-محمد حيدر: السردي والمرئي في المسرح الأوروبي الحديث العدد ٦٠:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت: ديسمبر ٢٠٠٥
٤٠-سعاد خليل: الفنان ونضال الشعب: مجلة نون المصرية: القاهرة: http://www.noonptm.com
٤١-ميسون علي: الحوار يبدأ من المسرح: مجلة تشرين :٣-٤-٢٠١٢:دمشق
http://tishreen.news.sy/tishreen/public/read/257185
٤٢-موقع فرقة خبز ودمية http://breadandpuppet.org
٤٣-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٤٨:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت: أغسطس ١٩٩٩
٤٤- عبد الله عبد الرسول: تغطية صحفية للدورة الرابعة من مهرجان أيام المسرح للشباب:جريدة القبس:الكويت: ١-٨-٢٠٠٧
http://www.alqabas.com.kw/node/280060
٤٥-نبيل الحلواجي: ندوة بعنوان: المسرح البديل:تغطية صحفية للدورة الرابعة من مهرجان أيام المسرح للشباب:جريدة القبس:الكويت:٢٤-١٠-٢٠٠٧
http://www.alqabas.com.kw/node/292169
٤٦-سليمان البسام: ندوة بعنوان: تجربتي الخاصة مع المسرح البديل: تغطية صحفية للدورة الرابعة من مهرجان أيام المسرح للشباب: جريدة الجريدة: الخميس ١-١١-٢٠٠٧
http://www.aljarida.com/news/index/197641
٤٧-مفرح الشمري: ولادة أول مسرح بحري في الوطن العربي: جريدة الأنباء: العدد ١٣٩٨٥:٣٠-١٠-٢٠٠٧
http://www.alanba.com.kw/ar/art-news/18464/30-10-2007
٤٨-رولان بارت: مقالات نقدية في "المسرح": ترجمة سهى بشور: المعهد العالي للفنون المسرحية:دمشق:١٩٦٨
٤٩-تحقيقصحفي:مسرحة المناهج: مجلة حواء:القاهرة:٢٢ ديسمبر ٢٠١٤
http://hawaamagazine.com/posts/690214
٥٠-موقع مشاهير
http://mashaheer.d1g.com/forum/show/3997311
٥١-موقع التحفجية
http://elto7fageyya.com/?p=3947

الهوامش

١- حمدي إبراهيم،محمد:نظرية الدراما الإغريقية:ص١٩٣-١٩٤
٢- ماري إلياس:مفهوم المسرحة:http://www.nizwa.com
٣- المرجع نفسه
٤- المرجع نفسه
٥- ماري إلياس وحنان قصاب:المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض):ص٤٦٣
٦- المرجع نفسه:ص٩
٧- محمد غنيمي هلال:لنقد الأدبي الحديث:ص٣٢١
٨ - ماري إلياس وحنان قصاب:المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض):مرجع سابق:ص٥١٨
٩- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية:ص٣١٤
١٠- شلتراغ عبود شراد:مدخل إلى النقد الأدبي الحديث:ص٢٠٦
١١- رؤوف سلامة موسى:موسوعة أحداث وأعلام مصر والعالم:ص٥٠٣
١٢- أحمد زكي:عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج):ص١٥٨-١٥٩
١٣- لويس بقطر:فن المسرح:ص٤٦-٤٧
١٤- المرجع نفسه:ص٣١٦-٣١٧
١٥- قسطنطين ستانسلافسكي:إعداد الممثل:ترجمة زكي العشماوي وآخر:ص١٥٩
١٦- ماري إلياس وحنان قصاب:المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض):مرجع سابق:ص١٧
١٧- نفس المرجع السابق:ص٩
١٨- ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: ص٥٠١
١٩- ماري إلياس:مفهوم المسرحة:مرجع سابق
٢٠- إبراهيم الحسيني:مسرحة الأماكن تيار لم يتشكل بعد
٢١- عبد الرحمن بن زيدان:زمن الحداثة.. زمن ما بعد الحداثة:ص٥٠
٢٢- شكيب خوري:الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون:ص١١٥
٢٣- المرجع نفسه:ص١١٧

٢٤- عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية): ص٢٤٣
٢٥- المرجع نفسه: ص١٣٤
٢٦- المرجع نفسه: ص٢٤٤
٢٧- روبرت بروستاين: المسرح الثوري: ص٧٩
٢٨- مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين: حركة الحداثة- ج٢: ص٤٢٢
٢٩- شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: مرجع سابق: ص١١٥
٣٠- المرجع نفسه: ص١١٨
٣١- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص١٣٥
٣٢- شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: مرجع سابق: ص١١٨
٣٣- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص٤٤٣
٣٤- عبد الرحمن بن زيدان: زمن الحداثة.. زمن ما بعد الحداثة: مرجع سابق: ص٥٠
٣٥- بياتلي، د. قاسم: حوارات المسرح معلمو المسرح في القرن العشرين: ص٦٤-٦٥
٣٦- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص٤٤٣-٤٤٤
٣٧- الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل: ص٩٣
٣٨- المرجع نفسه: ص١٠٧
٣٩- مدحت الكاشف: دلالات اللغة الجسدية للممثل وعلاقتها بالسينوغرافيا: ص٢٨
٤٠- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص١١٣
٤١- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج): مرجع سابق: ص٤٦
٤٢- المرجع نفسه: ص٢٣١
٤٣- المرجع نفسه: ص١٥٩
٤٤- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر: سلسلة عالم المعرفة: العدد ١٩: ص٢٣١
٤٥- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص٩
٤٦- جيمسروس-ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: ترجمة فاروق عبد القادر: ص٤٣
٤٧- المرجع نفسه: ص٤٢
٤٨- ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص٥٠١
٤٩- فسيفولد مايرخولد: في الفن المسرحي ١: ترجمة شريف شاكر: ص١٢
٥٠- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ص٤٢٩
٥١- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج): مرجع سابق: ص١١١
٥٢- ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص٥١٩
٥٣- جيمسروس-ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: مرجع سابق: ص٦٦-٦٧
٥٤- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر: مرجع سابق: ص٢٤٦
٥٥- المرجع نفسه: ص٢٤٦
٥٦- ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص٥٢١
٥٧- جيمسروس-ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: مرجع سابق: ص٦٦
٥٨- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية: ص١٦٩
٥٩- إيليا الحاوي: بيرندللو في سيرته ومسرحياته ج ١: ص١٤١
٦٠- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية: مرجع سابق: ص١٦٩
٦١- جلال العشري: لن يسدل الستار (اتجاهات المسرح المعاصر): ص٩٣
٦٢- سعد أردش -المخرج في المسرح المعاصر -مرجع سابق - ص١١٩
٦٣- جيمسروس-ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: مرجع سابق: ص١٠٠
٦٤- المرجع نفسه: ص١٠٢
٦٥- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج): مرجع سابق: ص٥٣
٦٦- المرجع نفسه: ص٥٦
٦٧- المرجع نفسه: ص٢٣٢
٦٨- ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص٢٢٩
٦٩- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر: مرجع سابق: ص١٨٧
٧٠- جون لينارد وماري لوكهارست: المرجع في فن الدراما- مرشد لدراسة المسرحيات: ص٢٣٤
٧١- جيمسروس-ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: مرجع سابق: ص٨٠-٨١
٧٢- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي (المذاهب والمناهج): مرجع سابق: ص٢٣٧
٧٣- ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص٢٢١-٢٢٢
٧٤- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص٤٠
٧٥- موريس حنّا شربل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب: جروس برس: طرابلس لبنان: ١٩٩٦: ص١٦
٧٦- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص٢٩٧
٧٧- نعيم عطية: مسرح العبث مفهومه جذوره أعلامه: ص٣٠
٧٨- ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع السابق: ص٣٢٤-٣٢٧

٧٩- المرجع نفسه:ص٣٢٨-٣٢٩
٨٠- ماري إلياس وحنان قصاب:المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض):مرجع سابق:ص٤٥٦
٨١- سعد أردش:المخرج في المسرح المعاصر: مرجع سابق:ص١٩٤-٢٠٢
٨٢- عبد القادر القط:من فنون الأدب (المسرحية):مرجع سابق:ص٢٦٥-٢٦٧
٨٣- محمد غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث:مرجع سابق:ص٦٠١
٨٤- لويس فارجاس:المرشد إلى فن المسرح (الدراما):ص٢٠١
٨٥- ج.ل.ستيان:الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق:مرجع سابق:ص٥٧٧-٥٧٨
٨٦- شكيب خوري:الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون:مرجع سابق:ص٢١٦
٨٧- ج.ل.ستيان:الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق:مرجع سابق:ص٥٩٧
٨٨- شكيب خوري:الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون:مرجع سابق:ص٢١٨-٢١٩
٨٩- رولانبارت:مقالاتنقديةفي "المسرح"
٩٠- عبد الفتاح قلعه جي:المسرح واتجاهات ما بعد التجريب:ص٥٣
٩١- المرجع نفسه:ص٥٣-٥٤
٩٢- محمد حيدر:السردي والمرئي في المسرح الأوروبي الحديث:ص٤٦
٩٣- المرجع نفسه:ص٤٦
٩٤- المرجع نفسه:ص٤٦
٩٥- سعاد خليل:الفنان ونضال الشعب
٩٦- موقع الفرقة الالكتروني
٩٧- ميسون علي:الحوار يبدأ من المسرح
٩٨- عبد الرحمن بن زيدان:زمن الحداثة.. زمن ما بعد الحداثة:مرجع سابق:ص٥٠
٩٩- فاروق سعد:خيال الظل العربي:ص ٤
١٠٠- خيري شلبي: في المسرح المصري المعاصر:ص٨٩
١٠١- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي:ص ١٠١-١٠٥
١٠٢- خالد عبد الطيف رمضان:العرب وتأصيل المسرح:ص ٦٨
١٠٣- إبراهيم الحسيني:مسرحة الأماكن. تيار لم يتشكل بعد:مرجع سابق
١٠٤- موقع مشاهير
١٠٥- موقع التحفجية
١٠٦- تحقيق صحفي:مسرحة المناهج
١٠٧- عبيدو باشا :بيت النار، الزمن الضائع في المسرح اللبناني:ص ١٣٧
١٠٨- علي الراعي:المسرح في الوطن العربي:ص٣٧٨
١٠٩- محمد عبد الله حسن: المسرح الخليجي تأثره بالمسرح العربي والعالمي:ص١٣٩
١١٠-فادي عبد الله:لقاء مع حسين مسلم:مجلة الكويت العدد ٣٧٢: ٢٣-١٠-٢٠١٤: الكويت
http://www.kuwaitmag.com/index.jsp?inc=5&id=533&pid=2413
١١١- المرجع السابق نفسه
١١٢- المرجع السابق نفسه
١١٣- عبد الله عبد الرسول: تغطية صحفية لمهرجان أيام المسرح للشباب
١١٤- نبيل الحلواجي:ندوة بعنوان:المسرح البديل
١١٥- سليمان البسام:ندوة بعنوان:تجربتي الخاصة مع المسرح البديل
١١٦- مفرح الشمري:ولادة أول مسرح بحري في الوطن العربي

منشأ المذهب التعبيرى فى أوروبا

التعبيرية : التعريف والمصطلح

المعنى اللغوى لكلمة تعبيرية expressionism والمشتقة من كلمة : يعبر . express - يعبر : Express

To represent in art, music, etc. to shw a by a symbolize OR. To manifest oneself; ome out into open come forth, wear one's sleeve (1)

إعادة تقديم فى الفن والموسيقى .. إلخ للتعبير بالإشارة أوالرمز لعرض ذاته وكشف دخيلته و ما فى طويته.

Expressionism : Misrepresentation, pervasion, deformation falsification (2)

التعبيرية : إساءة إعادة تقديم العرض ، شذوذ ، تشوية ، مسخ ، تزوير ، تجريد . وإذا قمنا بتسجيل المعنى الفلسفى للمصطلح تعبيرية كما جاء فى القاموس الفلسفى نجد الآتى :

Expressionism :
Atrend in arts and Literature, It appeared at the beginning of the 20 th century .
" We must forget laws ... only our soul in the true reflection of the world" (Kokschka) " The expressionist believes only beieves te eaity created by himself disregarding only other reality of life " (K. edchnid) (3).

عاصم نجاتى
كاتب من مصر

التعبيرية :

وهى اتجاه أو حركة أو مذهب فى الفن والأدب ظهر فى بداية القرن العشرين . " لننسى جميع القوانين والتقاليد فروحنا فقط هى الانعكاس للعالم " . (كوكوشكا)، " يؤمن الفنان التعبيرى أنه الخالق للحقيقة متجاهلاً الحقيقة الأخرى للحياة (كاندنسكى) .

إن الفنان التعبيرى كان كل ما يهمه فقط هو أولية الشكل على حساب المضمون الشخصى على حساب الاجتماعى اللامنطقى على حساب المنطقى .

وكان ينسف جميع القوانين و التقاليد يرى أن الروح فقط هى الانعكاس للعالم وقام التعبيريون بتشوية العالم الحقيقى واعتبروه مجرد فرصة لتجسيد موضوعات عاطفتهم الطليقة غير المتوازنة هذا هو أساس ميلهم للمبالغة المفرطة وقلب المواضيع وتشويه الأشياء (٤).

والتعبيرية كما وردت فى قاموس أكسفورد هى مذهب فنى يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية يحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان فى تناقضاتها وصراعاتها ويتخذ من هذه الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعاً مشروعاً للإبداع الفنى (٥)

المصطلح :

يرى بعض النقاد أن مصطلح التعبيرية استعمله المصور الفرنسى هيرفية Hervé لأول مرة عام ١٩٠١ لم يطلق على أساليب الأدبية إلاّ عام ١٩١٤ حين استعمله الناقد النمساوى هيرمان بار يرى البعض الآخر أن مصطلح التعبيرية أو مفهموم التعبير الذاتى فى الفن ، أو فى فرنسا على والتحديد فى محترف جوستاف مورو وه أحد المبشرين بالرسم الرمزى الذى درَّس فى كلية لفنون الجميلة (البوزار) من عام (١٨٩٢- ١٨٩٧) وكن يشجع تلاميذه على التعبير عن أنفسهم وفق ما تمليه عليهم إحساساتهم الفردية (٦)

ومن تلاميذه هنرى ماتيس الذى استعمل مصطلح التعبيرية مراراً فى مناقشاته مع تلاميذه . وهناك فريق من النقاد تزعمه ر. صامويل ، ر. هـ . توماس فى كتابهما التعبيرية فى الحياة والأدب والمسرح فى ألمانيا عام ١٩٢٩ إلى أن الناقد الفنى ورينجر كان أول من استخدم هذه الكلمة فى صف بعض لوحات (سيزان وفان جوخ ، ماتيس) . وفريق آخر وعلى رأسهم ج بيثسل فى كتابه (الأدب الألمانى الحديث ١٩٥٩) يرجح أن اصطلاح تعبيرية ابتدعه الناقد الأدبى أتو تسور ليندى فى عام ١٩١١ فى معرض الحديث عن بعض الشعراء فى مجلته الأدبية " شارن " (٧).

لكن أول إشارة توثيقية مصطلح التعبيرى بالفنون البصرية فى ألمانيا ظهر فى إبريل ١٩١١ حدث ذلك فى المعرض الثانى والعشرين لجماعة برلين الانفصالية Berlin Secession حيث عرضت مجموعة من الفنانين الفرنسيين بعض أحدث صورهم فى جناح مستقل معنون باسم التعبيريين بصورة مقصورة ، وهؤلاء زملاء ماتيس فى باريس .

وفى كتاب بول فيختر (التعبيرية) الصادر ميونيخ١٩١٤ ارتبط المصطلح بوضوح بفنانى مجموعة الجسر Die Brucke التى أسست عام ١٩٠٥ فى دريسدن وبفنانى مجموعة الفارس الأزرق Der Blaue Reiter التى أسست ١٩١١ فى ميونيخ اللتين سيأتى الحديث عنهما عند الحديث عن التعبيرية فى الفنون التشكيلية .

وتعتبر التعبيرية من أهم الحركات الثورية التى ظهرت ضد المدرسة الطبيعية ثم التأثيرية والتى حاولت تصوير الحقيقة الداخلية للنفس البشرية (٨).

بدايات التعبيرية :

ظهر هذا المذهب لفنى أولاً فى ألمانيا قبيل لحرب العالمية الأولى حوالى عام ١٩٠٥ وازدهر هناك حتى عام ١٩٢٤ حيث أدرك التعبيريون نوعاً من الركود العقلى نتيجة للرخاء المادى فى العقد الأول من القرن العشرين فقد حولت الثورة الصناعية حياة الإنسان إلى حياة جامدة وجعلت الناس أنفسهم آلات لا يختلفون عن بعضهم البعض . ولذا قام التعبيريون بالدعوة إلى البحث عن إنسانية جديدة .. دعوة للاحتجاج على القيم النفعية والأخلاق المادية .. دعوة للصراخ .. الصراخ من أعماق الروح طلباً للمساعدة .. المساعدة من أجل إنقاذ الروح .

ولقد جاءت التعبيرية فى الفن والأدب فى ألمانيا تعبيراً عن تلك الصرخة ، صرخة الروح ضد كافة المظاهر المادية للواقع وبوجه خاص ضد الهزيمة المدمرة أو ضد كل المعطيات الواقعية التى أدت إلى هذه الهزيمة ، والحرب من أهم هذه المعطيات (٩) وهى نزعة فنية ترمى إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو لأديب نحوها لا كما هى فى الحقيقة والواقع ويقابلها فى إيطاليا لحركة المستقبلية Futurismo وفى روسيا الحركة المستقبلية التكعيبية Cubo-Futurism قبل ثورة ١٩١٧ (١٠).

البدايات الأولى فى الفن التشكيلى :

لم يعد الخلق الفنى عند التعبيريين محاكاة أو بعثاً ظاهريا فى صورة جديدة بل أصبح يتجه إلى خلق صورة الحياة الداخلية الذاتية التى ترفض الأشكال الميتة للحياة الحاضرة تبحث عن تصور أعمق للحياة وهنا لجأ الفنان التعبيرى إلى تشوية الواقع عن طريق التبسيط أحياناً والمبالغة أحياناً أخرى بالتفتيت وخلط الواقع بالحلم والرمز بحيث تتحول أية رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية ، بالغة الغرابة وفى أحيان أخرى بالغة القبح (١١) وهذا ما دفع المصورين التعبيريين الألمان إلى الثورة على المصورين التأثيرين ؛ فقد أتهم التعبيريون المصور التأثيرى بأنه سلبى لأن عينه العضوية لا تستطيع أن تلتقط غير الحقيقة الأرضية بينما يجب أن يتمتع الفنان بعين داخلية تخترق الحدود المادية للأشياء وتتجاوزها إلى ما لا يرى على السطح من بذور حقيقية إيذاناً بتحول المصورين التعبيريين عن الأسلوب التأثيرى تكونت جماعتان من المصورين إحداهما

فى دريسدون بألمانيا هى جماعة الجسر الأخرى فى ميونخ وسميت بالفارس الأزرق والتى يشار إليها بأنها التعبيرية الألمانية ومن أعلامها " كاند نسكى وباول كليه وفرانز مارك" (١٢) وتطلع المصور التعبيرى فى أعماق ذاته إلى عالم الانفعالات والمواقف السيكولوجية أكثر مما يتطلع إلى الخارج نحو عالم زاخر بالانعكاسات الملونة ، لقد كان يصغى إلى حدة مشاعره أكثر مما يلتفت إلى حدة الألوان ، فهو يقدم رد فعله الذاتى لا الواقع الماثل أمامه ذلك بأ نه يحس عالمه أكثر مما يراه، ومن ثم كانت حرارة الخلق والإبداع تحل محل برودة المحاكاة ومن هنا كان لابد من تفسير لوحات المصور التعبيرى تفسيراً سيكولوجيا وعد م الاكتفاء بمجرد تأملها السطحى ويعد فان جوخ من أوضح المصورين التعبيريين بلوحاته المفعمة بسعار جنونه وانفجاراته الوجدانية وألوانه الصارخة كذلك فإن روعة التناغم اللونى البدائى فى لوحات جوجان قد لعبت دوراً كبيراً فى إثارة الانفعالات لدى مشاهديها(١٣).

التشويه والمبالغة (الكاريكاتير) لتحقيق الصدق الفنى

لقد اقترنت أعمال الفنانين التعبيريين بلفظتى القبح الكاريكاتير كما يوضح لوثر جونتر بوفهايم فى كتابه (فن التصوير عند التعبيريين الألمان ١٩٦٠ ربما كان فان جوخ من أوائل الفانين الذين اكتشفوا هذا التشابه بين أسلوب التعبيرية وأسلوب الكاريكاتير وإن كان كاريكاتيراً حاداً لا يقصد منه الفكاهة فهناك تشابه كبير بين أسلوب الكاريكاتير والأسلوب التعبيرى ففنان الكاريكاتير يبالغ ويبسط ويشوه الواقع ليعبر عن تصور خاص به لموضوعه ، وهو عادة ما يثير الضحك ، وإذا تجاهلنا عنصر الفكاهه لا نجد ثم اختلاف بين الكاريكاتير والتعبيرية فالفنان التعبيرى يبسط يبالغ وإن كانت رؤيته الخاصة للواقع عادة ما تكون مؤلمة أو حزينة أو مرعبة(١٤)

ولقد كان الفنان النرويجى إدوارد مانش من أوائل التشكيليين الذين حاولوا استكشاف أساليب الكاريكاتير واستخدامها فى بلورة المدرسة التعبيرية فى التصوير ذلك فى لوحة الصرخة ١٨٩٥ حيث حاول أن يجعل الصرخة هى المحور الأساسى الذى تلتقى عنده كل الخطوط دون أى اعتبار للواقعية وكان يقول إن لحظة الانفعال يمكن أن تزلزل رؤيتنا للواقع من حولنا تماما . أما وجه الإنسان الذى يصرخ فى اللوحة فقد صوره مانش فى خطوط بسيطة حادة يغلب عليها طابع المبالغة الشديدة بحيث أصبح تصويراً كاريكاتيرياً لوجه ميت أو هيكل عظمى بعينيه الجاحظتين وخدوده الغائرة كما يتعمد مانش أن يترك سبب الصرخة مجهولا مما يزيد من توتر التعبير وأثره على المشاهد لأن الصرخة أصبحت مطلقاً مرعباً (١٥)، كما نجح مانش فى تصوير الإنسان ككائن مع الطبيعة من حوله فى أسلوب خطى لونى يؤكد التوتر والعصبية والتأثيرات النفسية للشخصيات فى رؤية ذاتية مأساوية واضحة (١٦) ونتج عن اعتناق الفنان التعبيرى لأساليب الكاريكاتير فى تصوير رؤياه الخاصة ابتعاده عن الجمال بمفهومه التقليدى ، فقد آمن التعبيريون بأن الجمال هو صدق التعبير مهما كان هذا التعبير قبيحاً .

الجمال والصدق الفنى عند التشكيليين التعبيريين :

من أبدع الأعمال التشكيلية الذى يظهر فيها الجمال التعبيرى مع مراعاة أن الجمال عند التعبيريين مهما كان هذا التعبير قبيحا - تمثال " الشفقة " الذى أبدعه أرنست بارلاخ ١٨٧٠ - ١٩٣٨ كذلك لوحات الفنان والكاتب المسرحى التعبيرى أوسكار كوكوشكا الذى آثارت أعماله التشكيلية الأولى عاصفة من الاحتجاج عام ١٩٠٩، لقد حاول التشكيليون التعبيريون عن طريق المبالغة والتشويه الذى يقتربو من الكاريكاتورية واختيار موضوعاتهم من جانب الحياة المظلمة الشائنة أن يسجلوا احتجاجا على القسوة والظلم فى حلهم مثلهم التعبيريين فى المسرح أو أى فرع من فروع الأدب والفن .

وحدة الشكل مفهوم التشاكل :

إذا نظرنا إلى أشجر " فان جوخ " أو سحب الجريكو نرى إثارة مشعة تفسر من خلال نوع من خلال نوع من الإسقاطات ولكننا نرى أنه يجب عليها بدلا من ذلك أن تتقدم من الخصائص التعبيرية للمنحنيات والخطوط والأشكال وتظهر أنه من خلال تمثيل أى موضوع بواسطة تلك المنحنيات والأشكال يتم نقل التعبير إلى الأسام الإنسانية والأشجار والسحب والمبانى والأوانى غير ذلك من الأشياء (١٧).

وقد أدخل " فان جوخ " طابعاً تعبيرياً مثيراً فنرى فى إحدى لوحاته المسماة حقل الذرة وشجرة السرو لمسات طولية فى أشكال ملتوية واللوحة تجعل العين تتحرك فى قفزات عبر السبل الوعرة فى تكرار مستمر . تلك القفزات ابتدعتها فرشة الفنان العصبية وهكذا تثير لا شعوريا الإحساس بالقلق بدلاً من

المتعة البصرية البسيطة .. ويعظم هذا لشعور بالقلق المثير باسطة تكتلات اللن المتكررة التى يظهر من خلالها التوتر بين هذه العلاقات اللونية ذاتها (١٨) .

ولذا يمكننا اعتبار جوخ إماماً للمذهب التعبيرى فى الفنون التشكيلية حيث وضع مثالاً ممثلاً لفنه ، حيث كان يخشى أن تؤول مبالغاته إلى الكاريكاتير قد تميز بالصفات التى تبدو فى أزمنة المتاعب الاجتماعية والاضطرابات الروحية وخاصة فترة الحرب العالمية حيث المجال الخصب للنمو والامتداد فى التعبير عن المآسى النكبات والآلام التى عانتها تلك للبلاد .. ولذا كان لهذا لفن فى صورته الانفعالية صدى قوى لدى الفنان الإسكندنافى مانش وهودلر السويدى وتولوز لاتريك الفرنسى والمصور الألمانى بكمان (١٩) فى حين يرى كاندنسكى أن الضرورة الداخلية التى تؤكد عليها التعبيرية والتى آراد التعبير عنها يمكن تمثيلها تمثيلاً وافيًا برمز مجازى دقيق التصميم (التجريد) (٢٠).

أما عن ماتيس فيروى عنه قوله فى تحديد العلاقة بين الفن والطبيعة : (إن ما أسعى جاهداً فى سبيل الحصول عليه أنما هو أولاً وقبل كل شئ التعبير ، فالتعبير عندى هو ما يتحكم فى وضع للوحة بأكملها .. ليس باستطاعتى أن أنسخ الطبيعة بكل خضوع لأننى أجد نفسى مضطراً إلى أن أفسرها وأخضعها لروح اللوحة) .وهكذا استحال الفن إلى أداة تعبير بعد أن كان قاصراً على محاكاة الطبيعة فصار الفنانون يتخذون من الفن لغة وجدانية و عاطفية يحاولون عن طريقها أن يعبروا عما لا سبيل إلى التعبير عنه باللغة العادية (٢١).

والفن لدى ماتيس هو تكثيف الإحساسات إلى مدركات تكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها ، كما يرى أن التعبير الفنى بالنسبة له لا يكمن فى العواطف المتوهجة فى الوجه الإنسانى ، ولا يتجلى فى الحركة العنيفة ، بل التنظيم الكلى لُلمحات هو تنظيم تعبيرى . فالمساحة تشغلها الأشكال ويكون للمساحة غير المشغولة بالأشكال حولها وللنسب ولك شئ له دوره الأساسى الذى يساهم به (٢٢).

قد يصبح التعبير مجرد وسيلة لإثارة صور وانفعالات ، فالموضوع الإدراكى -وإن يكن دون شك شرطاً ضرورياً للتأثير الجمالى -ما هو إلا أداة يثار بها الشعور ، وبعد ن تصبح الخطوط والألوان معبرة نظراً إلى سماتها البصرية الكاملة ، ومن ثم أصبحت ترتبط بأفكار وانفعالات معينة ، يتأملها المتفرج ، يتأمل ترابط المادة والشكل فليس المضمون التعبيرى شيئاً مكتسباً من التجربة الماضية ، وإنما شيئاً يوجد فى التجربة الحاضرة وذلك لأن الصفات التعبيرية تعد أصداء تتردد لكثير من التجارب فاستخدام اللون كان بمثابة ضرورة لإحداث المناخ الملائم للعمل الفنى التشكيلى .

هكذا انتهى الحديث عن التعبيرية فى الفن التشكيلى الذى حاول الباحث تغطية هذا الجزء قدر استطاعته من ثم ينتقل إلى نقطة أخرى من نقاط بحثه .

التعبيرية فى الموسيقى :

كان التشوية أيضا من أهم مظاهر الأسلوب التعبيرى فى الموسيقى حيث نستطيع أن نسمع نماذج سمعية غريبة وأداءاً موسيقياً غاية فى العنف بالإضافة إلى مؤثرات صوتية وموسيقية أكثر خيالاً (٢٣).

وتُعتبر أوبرا سالومى عام ١٩٠٥وأوبرا إليكتر عام ١٩٠٩ لريتشارد شتراوس من أول إنجازات التعبيرية الهامة فى حقل الموسيقى حيث اتخذ هذا المؤلف الموسيقى من الأوبرا وسيلة للكشف عن أمراض الشذوذ نفسياً وواصل هذا الاتجاه مسيرته على يد آرنولد شونبرج ثم البان برج " وكذلك نجد المؤلف الموسيقى كورت فيل والذى ضع موسيقى تعبيرية واضحة لمسرحيتين لجورج كايزر هما التقط القيصر صورته ١٩٢٨ والبحيرة الفضية ١٩٣٣ .

التعبيرية والحركات الفنية الأخرى :

لم تكن التعبيرية لتنشأ دون الحركة الرومانسية التى سبقتها ومع ذلك فالفنان التعبيرى بالرغم من اعتناقه لمبدأ الثورة وإيمانه بذاتية الفنان -يختلف عن الرومانسيين الأوائل فى رفضه للنظرة المثالية للإنسان وفى مفهومه لفلسفة الجمال (٢٤) وكذلك فقد سئم التعبيريون جمود الطبيعيين وضيق أفقهم وعداءهم للخيال والشاعرية والذاتية كما رفضوا حساسية الرمزيين وحدتهم مع اللغة الفن المحض وتعاليهم عن مشكلات السياسة والواقع .

ولكن التعبيرية ارتبطت فى نشأتها الألى بالحركة التكعيبية ، وذلك لأن الهدف الأساسى الذى كانت ترمى إليه

هذه الحركة هو الغوص تحت السطح واستكشاف ما وراء الظاهر . وكذلك نجد هناك صلة بين المذهب التعبيرى والمدرسة المستقبلية الإيطالية التى أسسها ف.ت. مارينتى عام ١٩٠٩ F. T. Marinetti والتى حاولت استغلال الخط المستقيم والمركب بنفس لطريقة وفى كتابه " القناع لمتحرك " La Maschera Mobile " 1926 أكد "أنطون براجاليا Anton G.Bagaglia " - بوجود علاقة بين الثائرين التعبيريين الألمان والفنانين الإيطاليين (مارينتى ، وبوتشونى ، وكارا ، وسوفيتشى ، ودبيرو) الذين تزعموا المدرسة المستقبلية الإيطالية ويلاحظ فى كلتا المجموعتين كره واضح للواقعية أو الطبيعة ومحاولة إتباع التكعبيين (٢٥) .

وإذا كانت التأثيرية اصطلاح ينطبق إما على مزاج وإما على محاولة استيتيكية فقط ، لا يرتبط بأهدافها شكل مسرحى معين أو صنعة فنية بالذات فإن التعبيرية توحى بنظرة خاصة لمادة المسرحية الخام بطريقة جديدة (٢٦) سوف يتعرض الباحث للملامح الأساسية التى ميزت الدراما التعبيرية عند حديثه عن النص المسرحى التعبيرى .

الخلفية الثقافية والعلمية لظهور المذهب التعبيرى :

فى نهاية القرن لتاسع عشر بداية القرن العشرين ساد مناخ من التفاؤل الشديد فى أوروبا لعل فقد اقتنع بعض العلماء بأنهم كشفوا حقائق وأسرار هذا الكون بعد أن أخذوا بمنطق الأسباب العلمية .إن كل شئ فى هذا الكون له سبب فى وجوده ونتائجه ، ومن ثم اهتزت العقائد الثابتة واختفى مفهوم ا لخير والشر لم تعد مناقشتهما هى الشغل الشاغل للعلماء والأدباء . فى فيينا عاصمة النمسا استطاع "سيجموند فرويد" ١٨٥٦ – ١٩٣٩ أن يحدث ثورة فى التفكير الإنسانى فتحت أفاقاً جديدة للمفكرين والمشتغلين بالفنون .. لقد استطاع أن يصوغ عدة أفكار اصطلاحات أصبحت جزءاً من مفردات الحياة اليومية ، حيث إن الطب النفسى قبل فريد يكاد يقتصر على حالات لذهانمثل : " الاكتئاب والشيزوفرانيا ، والهوس " ولما ء فرويد بدأ أبحاثه بالإهتمام بحالات العصاب ومعالجة الكبت والصراع عند المرضى النفسيين ، قد استنتج من ذلك أن كل هذا الصراع ليس شيئاً خاصاً بالمرضى النفسيين ، إنما هو صفات منتشرة بين البشر والأكثر من ذلك أن الاضطرابات النفسية مرضاً بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة ،وإنما مجرد حالات سيكولوجية للعقل (٢٧).

كشفت نظريات فرويد للإنسان العادى عما يختفى وراء مداعباته ومباهجه من أشياء مكبوتة مرعبة ، وبينت له أن الكراهية المكبوتة للأب أو الأم هى تراث إنسانى عادى ، " ولقد صار الناس يفكرون فى أنفسهم بطريقة مختلفة بسبب آراء فرويد ونظرياته التى أصبحوا يرددون مصطلحاتها فى أحاديثهم العادية مثل اللاشعور وأثره على الشعور ، والأساس الجنسى للأمراض النفسية ، ووظيفة الأحلام الكبت ، والمقاومة، والتحول وزلات اللسان ، ونسيان الأسماء ، كل ذلك له دلالات جديدة على ضوء نظرية فرويد " (٢٨). وبهذا تحدث عن أبحاث فرويد قلب لفكرة الناس عن السلوك الإنسانى وذلك بتأكيد أهمية العقل الباطن واختراع علم التحليل النفسى الذى يتتبع تاريخ كل حالة مرضية ويرد كل تصرفات الإنسان إلى أسباب ربما رجعت إلى السنين الأولى من حياته كما أكد أهمية الأحلام فى الكشف عن الواقع النفسى الداخلى للشخصية . فى ذلك الوقت كانت الروح المادية والآلية قد بدأت تسيطر على حياة البشر فى أوروبا وأمريكا وبدأت اعتبارات الكبت تتحكم فى مصائر الأفراد والأمم واستتبع ذلك تفكير مادى علمى كاد يلغى الجانب الروحى أو العاطفى عند الناس كما استتبع ذلك أن يكون المسرح مثل سائر الفنون واقعياً طبيعياً فى معظمه . وانحصرت عبقريات الفنانين فى تصوير أشياء تحدث يومياً بطريقة فوتوغرافية ، وبالطبع كانت هناك محاولات متفرقة لثورة على هذه الاتجاهات تمثلت فى بضع مسرحيات ، وروايات رومانسية تغلب عليها فكرة الهرب من هذا الواقع الذى كان الفنانون يرونه مجدبا يتسبب فى خراب نفسى للبشر كل هذه الظروف أدت كما يقول ألارديس نيكول فى كتابه " تاريخ الدراما فى العالم " إلى ظهور مسرح الذات " الذى اقترن ظهوره بظهور حركات فنية مضادة للواقعية فى تكنيكها فى جهتها الأساسية مثل التعبيرية .

الخلفية الاقتصادية لظهور المذهب التعبيرى :

ساد الرخاء والتقدم الصناعى فى أوروبا أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠ وتوحشت سيطرة لآلة إلى درجة استعبادها للإنسان ، وخاصة بعد ازدحام المدينة الكبيرة وضياع وغربة الفرد الوحيد فيها . باختصار أصبح المجتمع تحت سيطرة المال والتجارة مما أدى إلى زيادة الظلم الاجتماعى الذى سحق الطبقة العاملة وكافة الطبقات الفقيرة (٢٩) .

لقد أصبح البرجوازى المزهو بكرشه الضخم وملابسه

الفخمة هو السيد الآمر المسيطر ، وأصبحت المنفعة هى الحقيقة الوحيدة التى لا حقيقة سواها ، ولم يعد الدين والأخلاق الضارة والفن فى نظر هذا البرجوازى هو عنوان الدولة المطلقة التى تحررت من كل خلق وضمير . وكان من الطبيعى أن ينهار نظام الأسرة حيث فقد قداسته فالأزواج والآباء والأبناء يتصارعون والمدارس تطفح بالنفاق والحذلقة ، والكنيسة تفسد الدين بالتزمت وتحول رجالها إلى موظفين .

الخلفية السياسية والفلسفية لظهور المذهب التعبيرى :

أولاً : الحرب العالمية الأولى :(١٩١٤ – ١٩١٨)

فى ذروة رخاء البرجوازية الأوروبية انفجرت الحرب العالمية الأولى التى أسفرت عن شك هائل فى القيم الثابتة . أطلقت الحرب وحوش الدمار من أغلالها .. عم الخراب سالت الدماء ، وغطت الجثث والأشلاء كل مكان انهارت قيم الحضارة التى جاهد الإنسان من أجل حمايتها (٣٠). انهار الإنسان المتحضر وانهارت معه الدولة والنظام السياسى ، أصبح الازدراء الذى أراده يسيطر عليه ويجرده من إنسانيته ،والاقتصاد الرأسمالى يجيعه ويفقره ، والدولة العسكرية تزج به فى شقاء الحرب ، وليس أمامه الآن إلا أن يجدد نفسه بالثورة .. والثورة هى التعبير عن التمرد على القوى التى تجرده من إنسانيته أى التعبير عن الإنسان الجديد الذى يرفض كل سلطة حتى سلطة الآباء فقد ظل الصراع بين الآباء والأبناء أحد الموضوعات الرئيسة فى الدراما لتعبيرية وهنا بحث الفنان لتعبيرى عن هذا الإنسان فى مذهب فنى جديد تمتد جذوره فى القوطى والباروك وترانيم المتصوفين على مر العصور .. فن حى مترك متدفق بالعاطفة والشعر والغناء .. فن يخلق لنفسه أسلوباً جديداً يتميز بالتجريد والتكثيف والاقتصار على كل ما هو جوهرى وأساسى.

اشتركت الفلسفة بدورها فى التعبير عن هذه الأزمة الخانقة التى عانى منها الإنسان الأوروبى " فكان الفيلسوف فريدريك نيتشة هو المعلم الأكبر للتعبيريين فقد أخذوا بآرائه فى نقده للدين واحتقاره للنزعات القومية وتحطيمه للقيم القديمة وهجومه على الصفات الغبية التى فقدت الحياة والقوة وشجاعة المغامرة ، كما أخذوا منه تشاؤمه العام من الحضارة والثقافة وبالرغم من ذلك فلم يتطرفوا تطرفه " (٣١). وكما يذكر الدكتور عبد الغفار مكاوى فى كتابه " التعبير فى الشعر والقصة والمسرح " فإن التعبيريين أعجبوا حقاً بفكر نيتشه عن وجوب تجاوز الإنسان ولكنهم ل يذهبوا إلى حد النداء فيه بـ : " الإنسان لأعلى هذا الذى ظلمه وحوش الحكم المطلق جنوا عليه".

لقد اكتشف الفنان التعبيرى سخف أوهام الإنسان المتأله الإنسان الأعلى ، واتسعت أمام بصره هاوية العدم ، وبحث البعض عن أمل أو عزاء فوجدوه فى العودة إلى الحقيقة المتعالية أو الوجود المتعالى كما يراه الفيلسوف ياسبرز ولكن هذا الوجود المتعالى ظل شيئاً أو متخفياً يعز الإنسان ويرده دائما إلى الخيبة والفشل ، مهما حاول أن يلمسه بالفكر أو الرؤية أو التربة الدينية أو المعاناة الفنية .. انعكست التربة نفسها على الأدب الفن واتضحت فى ظواهر الشذوذ والنشاز والإغراب فى الأسلوب والشكل والإهتمام بمظاهر القبح . وقد ازداد شعور التعبيريين بأن العالم قد انحرف عن محوره ، وأن الفنان أعجز من أن يرده إلى طبيعته وغلب الإحساس بالوحشة والفراغ والألم واليأس والانكسار ، وظهر أوضح ما يكون فى الشعر كما ظهر فى أبطال الدراما التعبيرية وعزهم وإخفاقهم فى الوصول إلى الخلاص لأنفسهم أو مجتمعهم أو عالمهم (٣٢).

بدايات المذهب التعبيرى فى المسرح :

رغم أن المذهب التعبيرى قد ازدهر فى الفترة ما بين (١٩١٠ – ١٩٢٥) أى أن ازدهاره عاصر الحرب العالمية الأولى والثور ة التى تبعت هذه الحرب فى ألمانيا بحيث وصف النقاد المذهب التعبيرى بأنه انعكاس طبيعى للهزة الروحية والاجتماعية العميقة التى سببتها تلك الأحداث . بالرغم من هذا فقد كان للتعبيرية بدايات فى المسرح سبقت تلك الأحداث وكانت أهم هذه البدايات هى بعض أعمال السويدى أوجست سترندبرج والذى ظهرت فى بعض كتاباته خاصة ثلاثية المسرحية " الطريق إلى دمشق " (١٨٩٨ – ١٩٠١) الملامح الأساسية التى ميزت الدراما التعبيرية فيما بعد وهى :

أولاً : استخدام أنماط بشرية عامة مثل (الغريب والشحاذ والطبيب) بدلاً من استخدام شخصيات متفردة بالطريقة الدرامية التقليدية.

ثانياً : الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتفتيت الحدث إلى مشاهد منفصلة متتالية تعبر عن مراحل تطور فى الشخصية المحورية – التى هى

وجدان المؤلف – فى رحلتها الشاقة نحو هدف روحى رفيع .

ثالثاً : توحد الكاتب مع الشخصية المحورية فى العمل أما الشخصيات الأخرى فهى مردود لصراعات البطل النفسية وليس لها وجود منفرد محدد (٣٣).

وتلت الطريق إلى دمشق مسرحية حلم ١٩٠٢ والتى كانت لها أكبر الأثر فى بلورة المذهب التعبيرى فى المسرح ، حيث تميزت مشاهدها المنفصلة رغم واقعيتها بارتباطها دائما بمستوى آخر يرجع كذلك إلى استعاضه سترندبرج فى مسرحية حلم عن الحدث التقليدى بمشاهد تكاد تكون مستقلة ولا ترتبط فى وجدان الشخصية المحورية ، مشاهد تمتزج فيها الواقعية بالرمز الحلم تستخدم لغة ذات شحنة انفعالية قوية قد تخفت أحياناً فتصبح شاعرية رقيقة وقد ترتفع فى أحيان أخرى لدرجة تصل إلى الصراخ والمبالغة والهستيرية والتقى التيار الذى بدأه سترندبرج فى المسرح بتيار دراما النقد الاجتماعى والسخرية اللاذعة من القيم البرجوازية التى ازدهرت فى ألمانيا فى الفترة لسابقة لنشأة التعبيرية على أيدى فرانك فدكند وكارل شترنهايم ، فقد صب فدكند غضباً شديداً على سلبيات المجتمع الألمانى . على النفاق ،وأخلاقيات العصر الذى بدأ فيه الفضح النقدى لأخلاقيات الطبقة المتوسطة . لقد أبعد العالم – فى تصويره – بشكل متعمد –عن المركز البؤرى ، فشخصياته إما أن يبالغ فى قدرها ، وأما أن يحط من شأنها ، وتنحصر أهداف احتكاره فى الشخصيات الكاريكاتورية ، والدمى فاقدة الروح فى عالم يدعو إلى الآسى والسخرية (٣٤). أم كارل شترنهايم فاختلف عن فدكند . فقد استغنى عن التهذيب الأخلاقى الواضح ، ودفع الهجوم الذى صبه فدكند على الطبقة المتوسطة خطوة كبيرة للأمام ، فلجأ إلى إلهاء الخالص البسيط من خلال شكل متفرد يعتمد على الملهاة تقريباً (٣٥). لقد كان أكثر ما يثير الإهتمام فى منهج كارل شترنهايم فى القضاء على أوهام العقلية البرجوازية هو لغته المفتعلة التى تبتعد كثيراً عن لغة الأحاديث اليومية ، وهى حيلة مقصودة يرمى بها إلى فضح تفاهة القيم البرجوازية ، وذلك بالاعتماد على الركاكة المتعمدة ، والرومانسية المزيفة ، والاقتباسات لمشوهة من أوبرات فاجنر ، والتعبيرات الجاهزة المستعارة من افتتاحيات الصحف ، فكانت تلك اللغة بتركيباتها المعكوسة المتداخلة ، سياقها السريع المتقطع إرهاصاً بالتكنيك التعبيرى (٣٦).

" لقد استخدمت اللغة فى أعمال كارل شترنهايم من أجل الأغراض الهجائية وحدها ، ولم تتطور إمكانياتها العاطفية الشعرية تطوراً كاملاً إلا على يد خلفائه وعلى وجه الخصوص جورج كايزر (١٨٧٨ – ١٩٤٥) (٣٧)

"ومن التقاء هذين التيارين –تيار سترندبرج وتير دراما النقد الاجتماعى - نشأت الدراما التعبيرية الألمانية " (٣٨). حيث كان التعبيريون يعتقدون أن الشخصية الحقيقية للإنسان ترقد تحت أقنعة مختلفة من السلوك التقليدى، وأن وراء الواجهة الاجتماعية للشخصية عالم غريب شاسع الأطراف يضم العواطف البدائية والرغبات التى لا تظهر على السطح إلا نادراً ، و" أن على الكاتب أن يستكشف هذا العالم ويجسده فى تجسيدات خارجية بحيث تترجم الواقع النفسى الداخلى إلى أشياء محسوسة مشتركة بين البشر كى ما يتوفر التعاطف المطلوب فى الدراما (٣٩).

مراحل تطور الدراما التعبيرية :

أولاً : مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى

تميزت الدراما التعبيرية حينذاك بالذاتية المفرطة وروح البحث عن الخلاص والبعث الروحى وذلك وسط فوضى القيم والعقائد .

ومعظم المسرحيات التى كتبت فى إطار التعبيرية فى هذه الفترة مسرحيات تصور تجارب شخصية لمحاولة الفرد التحرر من أعباء الحياة العادية والروتين اليومى بحثاً عن وجود أغنى وأفضل.

وكان أهم ما يميز المسرحيات التعبيرية فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى هو طابع الذاتية ، وروح التصوف الدينى. إلا أن بعض المسرحيات قدمت –على استحياء –نغمة الاجتماعى ، ومسرحيات أخرى نجد فيها إحساسا غامضا بقرب وقوع كارثة ما ، وكثيراً ما عبر كتّاب هذه الفترة عن هذا الإحساس بتصور نشوب حرب عالمية تدمر كل شئ لتفسح المكان لظهور عالم فاضل يحكمه قانون الحب .

"وارتبط هذا الإحساس بفكرة الثورة عند بعض الكتّاب

بحيث دخلت تيارات اجتماعية ثورية إلى الحركة التعبيرية ، وهذه النزعة الثورية لم تكن موجهة ضد نظام بعينه أو طبقة بعينها فى بادئ الأمر ولكن هجومها كان يرتكز أساساً ضد البرجوازية والمجتمع الرأسمالى " (٤٠).

من أبرز كتّاب هذه المرحلة :

- اوسكار كوكوشكا Oskar Kokoscka

فى مسرحياته قاتل أمل كل النساء ١٩٠٧ Morder الشجرة المحترقة (١٩١١) Hoffinungder Frauen ركز كوكوشكا فى مسرحياته على الصراع بين الرجل والمرأة ونجد فى هذه المسرحيات الملامح الفنية للمسرح التعبيرى التى تبلورت بصورة أوضح فيما بعد مثل تجريد الشخصيات بحيث تصبح أنماطاً ، وتفتيت الحدث إلى مشاهد مستقلة يلفها الغموض ، استخدام لغة عنيفة متفجرة عالية النبرة.

- ارنست بارلاخ : Ernst Barlach

فى مسرحية اليوم الميت . Der Totetag 1912

يتخذ بارلاخ البحث عن الخلاص والتطهر صورة البحث عن الله الذى يتجسد أحياناً فى صورة الأب ، ويمثل هذا البحث المضنى عن الله جهر معظم مسرحياته ففى " اليوم الميت " نرى أم وابن يسكنان بهوا واسعا يلفه الظلام طوال الوقت ويحتدم بينهما صراع مرير حيث إن الأم تحاول أن تبقى الابن تحت سيطرتها ، بينما ينشد هو البحث عن أبيه ، ويرى فى التقائه به خلاصه الروحى .

ونكتشف فى النهاية أن الأب هو الروح أو الله .

فى هذه المسرحية تختلط الصوفية بالواقعية ، والرمزية بالكاريكاتير – كما يتضح فى مشهد تمتطى فيه الأم جواداً سحريا كان الأب المجهول قد أرسله لابنه حتى يتمكن من الهرب والتحليق إلى عالم أفضل .

- فرانزويرفل Franz Werfel

فى مسرحية " الرجل والمرأة " كانت هذه المسرحية تعالج فى قالب فاوستى فكرة الخلاص الروحى والصراع بين الخير والشر –ذلك الصراع الذى كان دائما بؤرة الحدث فى كل أعماله .

- راينهارد سورج فى مسرحية (الشحاذ) ١٩١٢:

مسرحيات سروج عكست بدايات الإهتمام بالقضايا الاجتماعية والصراع بين الفرد والمجتمع (ممثلاً فى الأسرة وخاصة الأب) .

وفى الشحاذ يصور لن سورج الصراع بين بطل المسرحية- الذى يسميه الشاعر –وبين العالم الواقعى فى مجموعة من المشاهد المتتالية التى تعج بالأنماط بصورة واقعية ، وإنما بصورة كاريكاتورية تثير الضحك أحياناً والرعب أحياناً أخرى وان أول عرض لهذه المسرحية عام ١٩١٧ وقد نالت جائزة كلايست .

- والتر هازنكليفر فى مسرحية : (الابن) (١٩١٤)

" يعد (هازنكليفر) من أوائل الدعاة إلى الحركة التعبيرية بمسرحية " الابن " التى صورت ثورة التعبيريين على كل السلطات ودعوتهم إلى المجتمع الإنسان المتآخى أصدق تصوير فقد تناول فى هذه المسرحية الموضوع الخالد وهو صراع الأجيال وثورة الأبناء على الآباء فى لغة متفجرة تميل إلى الخطابية والإغراق فى الصور الشاعرية(٤١)

ثانيا: مرحلة أثناء الحرب وما بعدها

أدت الفوضى الشاملة التى نتجت أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى إلى ارتفاع صيحة تدعو إلى التصالح بين البشر وإلى قيم اجتماعية جديدة تقوم على المحبة وهكذا انغمس المسرح التعبيرى فى الاجتماعية ، وركز على الصراع بين الفرد والمجتمع ومحاولة الفرد إيصال رسالة المجتمع ورغم انتقال بؤرة التركيز من الروح إلى المجتمع فى مسرحيات هذه المرحلة إلا أن الأساليب الفنية لم تختلف عن المرحلة السابقة، فنجد فى مسرحيات هذه المرحلة التبسيط والتجريد واستخدام الأنماط والمبالغة لدرجة التشويه وخلط الواقع ، والحلم والأسطورة و استخدم اللغة استخداماً مبالغاً كما نجد أيضاً تكنيك تقديم الحدث فى مشاهد مستقلة لا يربطها سوى الفكرة العامة فى وجدان البطل.

واتخذت رؤية التعبير بين للمستقبل فى هذه المرحلة

تصوراً اشتراكياً بلغ فى بعض الأحيان حد الشيوعية، وعلقت الآمال على طبقة البروليتاريا، وكان هناك التحاماً بين التعبيرية كمذهب فنى وبين الكفاح السياسى لطبقة العمال وقد كانت هذه العلاقة عاملاً ثانوياً فى بعض الأعمال المسرحية ولكنها اكتسبت أهمية كبرى فى أعمال بعض الكتَّاب المسرحيين التعبيريين أمثال أرنست توللر، روبيز، ويوهانسن بيشر ومن أبرز كتاب هذه المرحلة.

*** جورج كايزر: (1945 – 1878) Georgkaiser**

حاول كايزر أن يصوغ التعبيرية المضرية فى قالب متوازن متناسق وأن يوجد مكوناتها المشتتة فى وحدة عضوية متجانسة وكانت مسرحياته مسرحيات أفكار مثل الدراما التعبيرية كلها، ولقد عبر عن استنكاره المطلق للحرب فى أعماله وندد بعواقبها الوخيمة على المجتمع الإنساني، "وارتبطت رؤيا الحرب المحدقة فى كثير من الأحيان بفكرة الثورة عنده وعندما نشبت الحرب فعلاً تحققت الفوضى التى شاهدها التعبيريون فى رؤاهم ونشأت من هذه الفوضى صيحة التصالح والإخاء الإنسانى. ويظهر الأسلوب التعبيرى فى المسرح بوضوح فى كتابات "كايزر" وخاصة فى مسرحية "غاز" Gas وهى مسرحية من جزأين (١٩١٨، ١٩٢٠) تحمل مغزى أخلاقيا شاملاً ،وتصور تأثير التصنيع على المجتمع ويوضح العنوان نفسه غرض المسرحية إذ يشير إلى هدف الكاتب هو تصوير العناصر الشاملة للإنسان الجماعى وليس الشخصيات الفردية، وبعد مقدمة معنوية الكورال ١٩١٧ Diekoralle يبنى فيها عامل سابق مصنعا كبيراً ، تتبع مسرحية "غاز" بجزأيها مآل الصناعة فى أيدى ابن وحفيد هذا العامل اللذين يحاولان دون جدوى مساعدة العمال إلى أن يبدو فى النهاية أن الحل الوحيد لهذه المشكلة هى إبادة الجنس البشرى (٤٢)

وكايزر ليس كاتباً مسرحياً عظيماً فحسب ولكنه يمثل إحدى خواص عصره فرغم استخدامه فى حرية بعض التأثيرات المسرحية التى لو أنها ظهرت فى مسرحيات سابقة لاعتبرت من نوع الميلودراما، إلا أنه يتميز بقوة شيطانية معذبة ومن أهم أعماله:

* الأرملة اليهودية Die Judische Witwe1911

*مواطنو كاليه Die Burger Von Calais 1914

*من الصباح إلى المساء Von Morgens Bis Mit- ternacht

*قارب نجاة ميدوسا Der floss Der Medusa 1948

*آرنست توللر Ernst Toller

يقدم "توللر" فى "التحول" Die Wantlung 1919، مسرحيته الأولى دراسة لنمو العاطفة الثورية فى حياة فنان ، أما مسرحية" الفرد والجموع" التى ظهرت ١٩٢١ فقد قوبلت بحماسة بالغة، وفيها يحل توللر العام محل الخاص ويستخدم لغة عنيفة متقطعة، وكل ما فى المسرحية صارخ. تظهر الشخصيات وقد أضيئت بقوة وسط ظلام حالك، واستعيض عن الحديث العادى بالوعظ والتعجب واندمجت مشاهدة خيالية بأخرى واقعيه منحطة ويحيط الحركة بأجمعها جو هيسترى.

من أهم أعماله:

- الفرد والجموع Mench - Masse 1921
- مخربوا الألة Machinens Turmer 1922
- هنكمان الألمان Der Deutche Hinkeman
- بروتولت بريشت Bertolt Brecht

لم تعرف دراما الملحمة فى يوم ما داعية أكثر حماسة من برتولت بريشت ولكنه كتب معتمدا على الأسلوب التعبيرى مسرحيتين وهما:-

- طبول الليل Trommeln ln Der Nacht و"بعل" paal

ويختلف بعض النقاد حول تعبيرية طبول فى الليل ويتفقون على أن طبول فى الليل تعبر عن مأساة جندى عائد من الحرب يعجز عن الانصهار مرة أخرى فى مجتمعه، وقد تأثر بريشت فى هذه المسرحية بأسلوب ولغة التعبيريين ولكن فى كل نسيج شخصياته، ومواقفة الدرامية، وبطله ، ولغته المسرحية على أسس المذهب التعبيرى ولا شك أن هذه المسرحية تنطوى على ملامح كثيرة من الحركة التعبيرية، وتنطوى كذلك على نوع من السخرية والتهكم على المجتمع البرجوازى، ونقد قيمه الغيبية المقدسة، وأكثر ما يسترعى الانتباه هو أنها تعكس حياة الشباب الألمانى بعد الحرب العالمية الأولى بكل ما فى هذه الحياة من ضياع وعذاب وكفر بالقيم الاجتماعية التى أثبتت الحرب فسادها

، وشوق إلى المتع الحسية المباشرة، وتحد المجتمع والحضارة القائمة وانتظار لقيم جديدة وعهد إنسانى جديد (٤٣) .

ولا ريب أنها أيضاً تعكس شيئا أو أشياء من حياة "بريشت" نفسه وأفكاره ومشاعره فى هذه الفترة المضطربة التى كانت تموج بالفوضى والثورة ومظاهرات العمال المطالبين بالاشتراكية.

ويبدو واضحاً فى مسرحيات بريشت حالةٍ السخط وعدم الرضا شأنه فى ذلك شأن التعبيرين إلا أنه يبدو واضحاً أيضاً أن فكر بريشت يمتاز عن فكر التعبيريين بشئ جديد، هذا الشئ هو الإهتمامات السياسية التى تدور من بعيد حول العلاقة بين الاستعمار والإمبريالية من ناحية ، والشعوب المستمرة الفقيرة من ناحية أخرى، وحول التحليلات التى مازال يكتنفها بعض الغموض للتكوين الاجتماعى وبوجه خاص للصراع بين الرأسمالية الألمانية المنتفعة من ظروف الحرب وما بعد الحرب وبين الطبقات الفقيرة (٤٤) لقد رأى التعبيريون الألمان أن الفرصة الأخيرة لإنقاذ البشرية والعالم من الانهيار هى تغير الفرد نفسه، فيتغير المجتمع بالضرورة "إن العالم سيصبح صالحاً فقط عندما يصبح الإنسان صالحاً" ك. بينتون فى مقدمة مختاراته الشعرية فجر الإنسانية" (٤٥) وبعد الحرب ، اصطبغ الفن والأدب الألمانى وخاصة المسرح بمشاهدة الحرب وانهيار العالم التى انعكست فى الأعمال الفنية والأدبية فى ذلك الوقت.

وكان المسرح التعبيرى يتسم بالنبرة الحماسية المحركة التى تهتم فقط بقوة التعبير وظهر الاتجاه إلى العدمية وإلى تشويه القوالب المتوارثة بدرجة تصل إلى حد الغرابة، وكان أكثر الأدباء عدمية وأكثرهم هدماً لكل القوالب والمعاني هو جوتفريدبن حيث كتب موضوعات صدمت الناس مثل المرض، والانهيار، والموت. صورها بأسلوب مستفز فى إطار من الكلمات الحماسية التى مزجها مع لغة العلم الباردة (٤٦)

لقد آراد المسرحيون التعبيريون الألمان تصوير مشاعرهم الداخلية دون مواربة فأخذوا يبحثون عن مخزون جديد من الكلمات حيث لم يعد المخزون التقليدى يكفيهم وذلك من خلال طريقة تعبير تتسم بالسرعة المتصاعدة والإيقاع القوى والديناميكية، ونجد أن عدد الكلمات المركبة الجديدة فى عصر التعبيرية فى ألمانيا قد فاق الكلمات المركبة الجديدة فى عصر آخر.

ويبدو هذا واضحاً فى أعمال جوتفريدبن وأيضاً الأديب الألمانى جورج تراكل فى مسرحيته كآبة فنراه يقول على لسان أحد أبطاله: " تعاسة العالم تتحول كالشبح فى القصر، تهرب البيوت الخشبية وسط الحدائق، بنية اللون وفوضوية".

انتشار التعبيرية فى أوروبا

انطلق المذهب التعبيرى من ألمانيا لينتشر على نحو مشتت ومتباعد فى أوروبا .ففى النمسا نجد الكاتب فرانز شوكر Franz Czokor مؤلف مسرحية الطريق الأحمر Dierote Strasse 1918، وهانز شومبرج Hans Chumberg الكاتب الأكثر حداثة الذى تصور مسرحيته معجزة فى فردان" ١٩٣٠ Wunder Un Verdun استمرار أثر عناصر الأسلوب التعبيرية الأساسية بعد انتهاء موجه الحماسة الأولى بمدة طويلة وهذه المسرحية نالت شهرة دولية كبيرة وذلك لهدفها الواضح حيث تقدم بتهكم مرير محنة الأحياء عندما يبعث من قبورهم اثنان وثلاثون مليون جندياً (٤٧) .

وفى أوروبا الشرقية وخاصة (تشيكوسلوفاكيا) نرى أعمال الأخوين كارل وجوزيف تشابك وخاصة فى مسرحية (أ.ر أ.ع) لكارل شابيك إنسان روسوم الآلى العالمى ١٩٢١حيث تكشف الأهداف الرئيسة هذه المسرحية التى يشير عنوانها إلى هيئة صناعية تنتج أجساماً آلية يسخرها الإنسان فى خدمته ؛ ولكن لا يلبث أن يتحرك شئ فى صدور هذه الكائنات الآلية الميتة فتثور ضد الإنسان ويبدو أنه كتب على العالم نهائياً أن يعيش تحت عبء الآلة إلى أن يكشف الكاتب فى النهاية عن أول بصيص من الحب يتحرك فى قلبين آليين لاثنين من هذه الكائنات، وعندما ينبت الحب تنمو عاطفتا التضحية والوفاء الغريبتان عنهما، وبهذا تولد الحياة من جديد فى الآلية ٤٨ وقد اشترك كارل مع أخيه جوزيف فى مسرحية تعبيرية أخرى بعنوان أدم الخالق Adam Stvorital وهى محاولة طموحة تصورا أدم وقد هشم العالم فى نوبة رعب لأخطائه فأل إلى تراب وعندئذ يأمر الله – وهنا يبدو التكتم –بتشكيل العالم من جديد وعلى الرغم من محاولات أدهم وحماسه، يأتى العالم الجديد مطابقا للقديم تماما.

وفى بولندا قدم كارل ستفور فسكى Karol Rostworowski الكاتب البولندى مسرحية تعبيرية عنوانها المحبة Milosierdzie 1920 يعالج فيها مشكلة الفقراء فى المجتمع الحديث.

وفى السويد كتب السويدى بارلاجر كرست par Lagerkrist أحد أتباع سترندبرج مسرحيتى مسرحيتى الرجل الأخير Sista Manniskan 1917 وسر الجنة Himlen Hemlignet 1921 وهى مسرحيتان تميلان إلى التعبيرية فى اللغة حيث الحوارات الشاعرية المحمومة والجمل التلغرافية وفى إنجلترا لم ينجح سوى كاتب واحد فقط فى إنتاج مسرحية تعبيرية ذات قيمة ولمرة واحدة فقط وهو الكاتب الإنجليزي ش.ك منروتشارلز كبركباترك Munro C.K مسرحية الإشاعة The Rumour 1922 فاسترعت الأنظار أولاً: لأنها أدخلت الصيغة الفنية الجديدة فى لندن وثانيا: لاكتشاف الكاتب فكرة جديدة طريفة وهى "اقتفاء أثر إشاعة تافهة بريئة نوعا ما من خلال سلسلة مشاهد قصيرة تؤدى إلى الحرب بين دولتين" (٤٩)

وفى إيرلندا تقابلت التعبيرية مع أفكار المؤلف الأيرلندى العظيم شون أوكيسى Sean O'casey فى مسرحية الكأس الفضى ١٩٢٨ The Silver Taissiel والتى تمثل جوهر التعبيرية الروحى على أحسن وجه كما توضح الدافع الذى أدى بكثير من الكتّاب الحديثين إلى اتخاذ التعبيرية وسيلة لعرض حقائقهم المسرحية (٥٠) ويهدف أوكيسى فى هذه المسرحية إلى تقديم رجل قوى البنية حطمته الحرب فانقلب من رجل فخور بصحته وجسمه إلى رجل مقعد عاجز عن الحركة ومن أهم أعماله التعبيرية أيضاً : النجم يغدو أحمر The Star Turns RED 1940 ، التراب الأرجوانى PURPLE Dust 1945 وورود حمراء لى ١٩٤٣ Red Roses For Me وهذه الأخيرة قطعة من الخيال الرائع البهيج تتجلى فيها ملامح الدراما التعبيرية حيث نرى الحوار الشاعرى الرفيع ، وإحساساً بالأسى مرهفاً مركزاً "كما تمتاز المسرحية بروح التهكم والفكاهة المتداخلتين فى إطار شامل مثير" (٥١)

التعبيرية فى أمريكا

نجد مؤلفين كثيرين فى أمريكا راقت لهم التعبيرية مثل:

١- جون هوارد لوسون John Howard Lowson

وذلك فى مسرحية موكب ١٩٢٥ والتى تدور حول معركة دامية بين أصحاب أحد المناجم ومجموعة من العمال، ويظهر فيها تأثير التعبيرية حيث نرى الشخصيات أغلبها رمزية ويظهر فيها سادى كوهين، وبنيامين جيم الرجل الذى أغواها وطفلهما زعيم العمال فى المستقبل.

٢- صوفى ترودويل Sophie Tradwell

فى مسرحيتها الآلية Machinal وهذه المسرحية تعتبر مثال صادق للتعبيرية، تبحث فيها البطلة المسماة (المرأة الشابة) عن الحب وسط عالم الآلات والتجارة ولكن دون جدوى.

٣- إيلمير رايس Elmer Rice

ينتهى رايس إلى تلك المجموعة من أدباء المسرح الأمريكى الشبان التى هيأت الجو لظهور أوجين أونيل فى الفترة المحيطة بالحرب العالمية الأولى وقد أظهر ولعاً بالحيل المختلفة، وكذلك عطفاً قوياً ثابتاً على المضطهدين فأقبل بحماسة على الأسلوب التعبيرى وقدم مسرحية آلة الجمع The Addin Machine 1923 وهى دراسة حيوية مؤثرة قريبة فى روحها إلى كتابات التعبيريين الألمان توللر كايزر . وبطل المسرحية السيد صفر كاتب مسن ، فصل من عمله لأن فى استطاعة أله الجمع أن تقوم بعمله على نحو أدق وأكثر اقتصادا، فيفقد الرجل قواه العقلية ويقتل صاحب العمل. وبعد أن ينفذ فيه حكم الإعدام لجريمته تهتم روحه فى الأبدية إلى ينتهى به المطاف فى الجنة حيث يعمل على آلة جمع ضخمة مرعبة

" ولا شك أن هذه المسرحية هى أقوى محاولة للمؤلف فى هذا النوع من التقنية المسرحية ورغم أن الصيغة التعبيرية لم تفقد شيئاً من أعماله فيما بعد إلا أنها لم تظهر فى كتاباته بنفس الإفراط (٥٢) .

٤- جون كوفمان ومارك كونوللى

وذلك فى مسرحيتهما شحاذ يمتطى جواداً وهنا يكتب الكاتب من وجهه نظر تعبيرية ذاتية فيقدم لنا صورة دقيقة للشخصية الرئيسة أما الشخصيات الأخرى فتتحول إلى مجرد أدوات لتسهيل الحدث وتوضيحه فنرى فى تلك المسرحية نيل مكراى الشخصية الرئيسة فى المسرحية يتمتع برسم كامل لشخصيته، فنيل، موسيقى موهوب يعجز عن ممارسة فنه الرفيع بسبب ضيق الحال، ورغم أنه يحب جارته سينتيا الرقيقة الحال مثله فإن فكرة الزواج من جلاديس الغنية تداعب خياله وبعد أن يزوره أحد الأطباء ويعطيه قرصين منومين يحلم نيل بأنه تزوج جلاديس، وتنهال عليه الأموال ولكنه فى قراءة نفسه يكره هذا

الوضع الجديد ويوعز له أحد أصدقائه بقتل كل أهل زوجته فيفعل ذلك بفرح شديد، ويحكم عليه بالعمل فى مصنع كادى المتحد للفنون حيث يقضى المحكوم عليهم حياتهم فى إنتاج الموسيقى والشعر والرسم تماماً كما لو كانوا يقضون فترة أشغال شاقة يكسرون الأحجار فى ليمان (٥٣)

وكذلك استخدام كوفمان وكونوللى الأسلوب التلغرافى فى الحوار لإضفاء جو ميكانيكى على المسرحية لتعرية الحوار من أى مضمون إنسانى أو فكرى (٥٤)

٥- أوجين اونيل Eugene O'neill

هو أول كاتب مسرحى أمريكى ينال جائزة نوبل للأدب عام ١٩٣٦ وهو من أكثر الكتّاب ذوى النزعة الذاتية فى مسرحياته، ولقد تشرب دون وعى لأساسيات الحرفة حيث كان أبوه ممثلاً، وكان يعانى من إحساس مزمن بالذنب، ربما بسبب أن أمه أصبحت مدمنة للمورفين بسبب ولادته وفشل، فقرر الانطلاق ليجرب الحياة الحقيقية وركب البحر، وأصيب باكتئاب حاد حتى أنه حاول الانتحار ولم يفكر فى الكتابة المسرحية إلا عندما تدهورت صحته وبعد شفائه عام ١٩١٣ بدأت المسرحيات تتدفق منه، ومعظمها عن حياة البحر وفى عام ١٩١٦ انضم إلى جماعة ممثلى بروفنستاون من أهم مسرحياته فى هذه المرحلة:

وراء الأفق Beyond the Horison 1920 وفاز عنها بأول جائزة بوليتزر كما نالها أيضاً عن مسرحيات: أنا كريستى Anna Christie 1920، وفاصل غريب Strange Interlude 1927 كما كتب مسرحيات تاريخية مثل: الينبوع The Fountain 1922، ماركو الملايين Marco Millions 1923 ومسرحيات مبنية على كلاسيكيات مثل: الحداد يصبح الكترا Mourning Becomes Elctra 1929 وكتب مسرحيات واقعية مثل: رغبة تحت شجرة الدردار Desire Under the Elms 1924 ومسرحية تنبأت باختلاط السود والبيض وهى كل أبناء الله لهم أجنحة AllGod's ChildrenGot Wings وقد استخدم فى هذه المسرحيات الغناء، والرقص، والبانتوميم والأقنعة، ومناظر ومؤثرات صوتية جديدة ولكن أثبتت الواقعية سيطرتها على تلك الأعمال ولكن تحمسه الأكبر كان للمذهب التعبيرى ونرى ذلك فى مسرحيتيه الإمبراطور جونز والقرد كثيف الشعر.

ففى الأولى يعبر أونيل عن مضمون الخوف الذى يعانيه جونز فى مسرحية عبارة عن فصل واحد يتكون من ثمانية مشاهد متتابعة تعبر عن خوف جونز الداخلى الذى يتمثل فى الأشباح الرهيبة والعيون المخيفة والأصوات والصرخات المرعبة فعبر عن سيكولوجية الخوف والرعب الداخلى المتصاعد الذى تعيشه الشخصية فى مسرحية تقوم على أحداث متنافرة متباعدة (٥٥)

وكانت الشخصيات فى مسرحيات أونيل تغير شخصيتها فى داخل المسرحية أو تتخذ أبعادا غير عادية حسب الحالة النفسية للشخصية أيضاً أو حسب ما يمليه موقف الكاتب من المجتمع الذى يقدمه فى مسرحيته (٥٦)

عناصر المسرح التعبيرى

أولاً: النص:

ا — وجهه النظر:

كانت فكرة النفس الموحدة نتاجا لما خلفه القرن التاسع عشر من التعقل والمادية وتقدم العلوم الآلية وكان ممثلوا هذه الاتجاهات هم الأشراف وأصحاب الأعمال البورجوازيين، ولم يكن المتمردون على هذا المجتمع الهادئ نسبيا يختلفون كثيراً عن المجتمع الذى ثاروا عليه.

وبمقدم القرن العشرين الذى أصبح القلق أول سماته، تزعزعت ثقة الناس فى جميع المبادئ التى أسست عليها مجتمعاتهم، وسرى الشك فى نفوسهم، ونظر الفنانون إلى الأهداف التى اصطلح الناس على وجوب محاولة تحقيقها فإذا بها جديرة بالتحقيق وظهر استحالة التمتع بالحياة أو محاولة تحقيق الأهداف المرجوة وترددت أسئلة كثيرة.

ماذا يكون الحال إذا كانت مشكلة الإنسان الأساسية إنه ممزق النفس لا يستطيع النظر من خلال إدراك متزن سوى واضح نحو عالم واضح المعالم؟ (٥٧)

كانت تلك هى المشكلة الأساسية التى آراد التعبيريون المسرحيون التعبير عنها وقد ظهر ذلك واضحاً فى المسرحيات التى قدموها، فمسرحيات مثل الحلم وسونانا الشبح لسترندبرج أو القرد كثيف الشعر، والإمبراطور جونز ليوجين اونيل كما ذكرنا من قبل تقوم على أحداث متنافرة متباعدة تقدم فى مشاهدة قصيرة وسريعة وقد تكونت هذه المسرحيات من مواقف تتكشف فيها الشخصيات عن أوجه تفشل فى التناغم مع بعضها البعض لتكوين صورة واحدة ولما كان العالم الخارجى يقدم من خلال وجهه

نظر شخص يحلم أو نفس إنسان ممزقة فإن هذا العالم بالتالى كان يقدم بصورة ممزقة أو مشوهة أو مبالغ فيها حسب الحالة النفسية للشخصية.

ب- الحبكة والبناء الدرامى:

لما كان الفنان التعبيرى لا يهمه سوى إظهار الحقيقة الداخلية فإنه يطمس تفاصيل الواقع والتكنيك المسرحى التقليدى لكى يستحدث أسلوبه الخاص فى كتابته المسرحية فنرى الآتى:

١- يتحرر الكاتب المسرحى التعبيرى من قيود الزمان والمكان (٥٨)

٢- يتحرر الكاتب التعبيرى من السباق المنطقى للأحداث ولا يهمه القصة فى كثير أوقليل بل يجرب كل الطرق التى يستطيع أن ينقل بها أحاسيسه مهما أفرطت فى غرابتها.

٣- ينبذ الكاتب التعبيرى البناء المسرحى التقليدى لأنه يركز كل إهتمامه على الحدث الأساسى بصرف النظر عن زمن أو كيفية وقوعه وبدون أن يلتزم بتفسير الحدث أو تطوره من بداية إلى انفراج أو إلى توضيح العلاقات السابقة أو اللاحقة بين الشخصيات والأحداث

٤- يعطينا الكاتب التعبيرى النقاط الأساسية المهمة فى تجربة ما دون اللجوء إلى حبكة أو إلى التمهيد لهذه النقاط وينتج عن ذلك أن يكون البناء المسرحى التعبيرى مفككاً من وجهه النظر النقدية.

٥- يعبر الكاتب التعبيرى مباشرة عن الإيحاءات والمعانى المستترة التى يثيرها شئ ما دون اللجوء إلى تبريرات واقعية أو مسرحية تقليدية، وهو يطلق العنان لعواطفه ولا يقيم وزناً للمنطق التقليدى فالأساسى عنده هو الحدس .

٦- تحتوى المسرحية التعبيرية على مجموعة منفصلة من المشاهد وأحداث هذه المشاهد يشكل كل منها على حدة عنصراً مستقلاً فى البناء الدرامى لهذه المسرحية وبتجميعها معاً تتكون سلسلة من المواقف تبدو كرحلة روحية يخوضها البطل.

٧- كانت الدراما التعبيرية عبارة عن متتابعات من اللحظات المتصاعدة حيث تتوالى سلسلة من القيم الدرامية وعلى ذلك فإن الدراما تتجه إلى أعلى فى خط رأسى نحو المثل الأعلى الإنسانى الذى هو الهدف الأخير للدراما.

٨- إن الدراما التعبيرية تكاد تكون سلسلة من المونولوجات المركزة المكثفة حيث يضحى المؤلف بكل الأحداث الخارجية.

٩- يتجه الكاتب المسرحى التعبيرى بصفة أساسية إلى إبداع وجود واضح وبارز للدراما عن طريق تجسيد الشخصية الرئيسة والسماح للمتفرج أن يشاهد العمليات العقلية المشوشة والإيحاءات وتداعيها فى عقل هذه الشخصية فكل شئ فى المسرحية التعبيرية يرى من خلال عقل الشخصية الرئيسة (٥٩)

ج- الشخصيات:

١- أصبحت الشخصيات فى المسرحيات التعبيرية رموزاً وجردت من أسمائها باستثناء الشخصية الرئيسة التى نرى الحدث من خلال وجهة نظرها. (٦٠)

٢- الشخصيات فى المسرحيات التعبيرية تمثل جماعة اجتماعية أكثر من تمثيلها لأناس بعينهم فقد كانت تفتقر إلى كل ما يميز الشخصية من تفرد وخصوصية.

٣- يعتبر رسم الشخصيات فى المسرح التعبيرى رجوعا إلى تكنيك العصور الوسطى المسرحى وخاصة فى مسرحيات الأخلاقيات التى كانت تهدف إلى الموعظة ففى هذه الأخلاقيات لا نصادف شخصيات بالمعنى المفهوم للكلمة ولكن تجسيدات لمثل أخلاقية معينة مثل الجشع، والكبرياء، والرحمة ،والعدل... إلخ تلك التجسيدات التى استحالت فى أيدى كتّاب التعبيرية إلى " الرجل ذو الحلة السوداء" صاحب البلايين" "السيد صفر" " السيدة الشابة ذات الثوب الحريرى" إلخ.

٤- لكى يكشف الكاتب التعبيرى عن العالم الداخلى للشخصية أحيانا يستخدم تكنيك المناجاة والمونولوج حتى تستطيع الشخصية أن تعبر عما يجول بخاطرها.

٥- يمكن للشخصية الرئيسة فى المسرح التعبيرى أن تكون بُوقاً للمؤلف ويظهر ذلك بصورة واضحة فى

مسرحية "التحول لأرنست توللر حيث نلاحظ أن بطل المسرحية ، فريدرتش ليس سوى توللر نفسه، يحتج على الروح العسكرى والقومية التى كانت تدفع بلاده إلى الحرب ، وبينما نجد فريدرتش يحتفظ بسماته الأساسية كفرد له تجربة محددة إلا أنه أيضاً رمز مجرد للإنسان يظهر فى صور مختلفة فهو أحيانا جندى وأحياناً أستاذ وقاضى وعامل.

٦- لما كان الكاتب التعبيرى لا يقر استخدام الحبكة التقليدية والبناء التقليدى فى المسرحية فإن ذلك ينعكس على الشخصية التى لا تتضح لنا شيئا فشيئا من خلال أحداث متعاقبة بل يبسط رسم الشخصية أو يبالغ فيها حسبما يتراءى له وحسبما يناسب غرضه. (٦١)

٧- يرسم الكاتب التعبيرى بعض الشخصيات كنماذج محددة فى علاقاتها بالشخصية الرئيسة وذلك من خلال حديثها وسلوكها فى المشاهد التى يختارها لعلاقتها وأثرها على الشخصية الرئيسة.

وكما يقول سترندبرج إن الشخصيات تنفصم، وتتضاعف، وتتكاثر، وتتبخر وتصبح أكثر صلابة وتنتشر وتتضح ولكن إحساساً واعياً واحداً يحكم هذا وهو وعى صاحب الحلم الذى لا يعرف الأسرار ولا التباين، ولا النوازع، ولا القوانين (٦٢)

د- الأفكار فى النص المسرحى التعبيرى:

١- ارتبطت الحركة التعبيرية فى المسرح بالقضايا الاجتماعية وكثيراً ما نسمع المسرحيات التعبيرية صرخات احتجاج على الحالة الراهنة فى مجتمع ما .

٢- استخدام التعبيريون المسرحيون الألمان مسرحياتهم لمحاربة الرذائل والشرور الاجتماعية والسياسية المعاصرة وليس المضمون الفكرى للتعبيرية جديداً أو مثيراً للإهتمام فى حد ذاته ولكن فضلهم الأساسى هو تقديمهم أفكار جديدة فى شكل جديد وبطريقة تعبير جديدة

٣- ثار التعبيريون على غلبة الآلة على حياة الإنسان عن طريق الاعتراف بها وتناول المشاكل التى تثيرها فى جرأة وتحد.

٤- كانت أهم الأفكار تنصب فى علاقة الإنسان كفرد بالمجتمع الذى يعيشه وكما يقول توللر فى مسرحية الفرد والمجموع ألا يمكن لإنسان أن يكون فرداً أوجزءاً من الجماهير فى نفس الوقت؟ فالإنسان كفرد سيحاول بشتى الطرق أن يحقق مثله الخاص حتى ولو جاء ذلك على حساب بقية العالم... أما كجزء من الجماهير فإن الدوافع الاجتماعية سوف تدفع به نحو هدفه حتى ولو كان عليه أن يتخلى عن مثله.

هـ- اللغة والحوار فى النص التعبيرى:

حتم الشكل الجديد للتعبيرية تغيير أساس اللغة المستخدمة التقليدى فإلى جانب استخدام اللغة للتعبير عن الفكرة كانت تستخدم أيضاً لخلق الجو ولأثرها السمعى ويتضح ذلك من خلال بعض الخصائص التالية:

١- استخدام جمل قصيرة متقطعة يغلب عليها الإيقاع السريع (٦٣)

٢- استخدام أسلوب خطابى عنيف والاستغناء عن الحوار العادى (٦٤)

٣- حاول الكاتب المسرحى التعبيرى تعرية الحوار من أى مضمون إنسانى أو فكرى فى بعض المشاهد وذلك باللجوء إلى الأسلوب التلغرافى لإضفاء جو على المسرحية وقد استخدم كوفمان وكونوللى هذه الوسيلة فى مسرحية شحاذ يمتطى جوادا للسخرية من الآثار الميكانيكية التى تتركها المدينة على أهلها (٦٥)

٤- كان الحوار أشبه بتركيب العبارات المنفصلة على نموذج برقية وكان يستعاض عن الحدث العادى بالوعظ والتعجب.

٥- الحوار كان شاعرياً محموماً مشوشاً موسيقياً قد يأخذ فى بعض الأحيان شكل مونولوج شاعرى شديد الطول كما يبدو فى بعض الأحيان الأخرى متقطعا على نحو ما يحدث للموسيقى (٦٦)

٦- قد يتألف الحوار من كلمتين فقط كما قد لا تخلو تلك الجمل من كلمات غير مفهومة والخط العام للحوار يتخذ هذا الأسلوب دائماً

٧- أحياناً نرى اللغة سريعة مفككة خالية من الزخارف البلاغية ولكنها تكرارية وشاعرية.

و- البطل التعبيرى:

١- بما أن المسرح التعبيرى يقدم نفوسا لا خلائق فمن

الصعب علينا أن نلمع نفس الآخرين، فعند الآخرين نكون أكثر ميلا لرؤية الخلق وأكثر حساسية للناحية الكاريكاتورية.

٢- البطل التعبيرى ليس بالرجل القوى ولا بالبطل الغريب الشاذ أو البطل الرومانسى. (٦٧)

٣- البطل فى المسرح التعبيرى هو فى الأغلب إنسان شاب فالنضج كان ينظر إليه نظرة سلبية.

٤- إن مأساة البطل التعبيرى هى مأساة الإثم، ربما اقترف إثما لم يقدر أبدا على تعريفه ومن ثم فهو يقع فريسة للاضطهاد ويعتقد سترندبرج أن هذا الاضطهاد من فعل بعض القوى الشيطانية التى تأمر أحياناً بأمر رب منتقم ، وأحياناً تتمثل هذه القوى فى ضغط المجتمع (٦٨)

٥- الاضطهاد سمة أساسية ينسحق تحتها البطل التعبيرى ويعانى دوما منها ولابد أن تتحرك حول البطل التعبيرى كائنات شريرة لم تخلق ولم ترى النور إلا لتغذيه (٦٩)

التعبيرية والاخراج المسرحى:

كما بدأت التعبيرية فى ألمانيا فى الفنون التشكيلية ،والأدب، وفى النص المسرحى بدأت أيضاً فى وضع أسس مذهبها فى الإخراج المسرحى ألمانيين وجدوا فى المذهب التعبيرى مجالاً واسعاً لطرح رؤاهم الإخراجية مثل ماركس راينهاردت –ليوبولد جسنر –فالكنبرج –كارل هانز مارتين وامتد تيار الإخراج التعبيرى من ألمانيا ليصل إلى أنحاء متعددة فى أوروبا ففى روسيا نجد تشابهاً كبيراً بين التعبيرية وبين نظرية يفجين المعروفة باسم الواقع الخيالى –الواقعية السحرية –والتى تنتصر لمبدأ تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الإبداع والخلق وترى أن هدف الفن الشرعى هو التعبير عن مشاعر الفنان بدلاً من محاكاة الواقع (٧٠)

وفى بولندا نجد المخرج العالمى جروتوفسكى يستخدم أساليب التعبيريين الفنية فى بلورة مدرسته المشهورة فى الإخراج المسرحى تلك المدرسة التى آثارت ضجة كبيرة عن عرض مسرحية أكروبوليس التى أخرجها جروتوفسكى وعرضت فى مهرجان ادنبرة عام ١٩٦٨، وفى إنجلترا نجد المخرج المبدع بيتر بروك يلجأ إلى أساليب المسرح التعبيرى فى إخراج رائعته ما راصاد فى الستينيات أيضاً ولا شك أن ارتباطا ما قد حدث بين أفكار المخرجين التعبيريين وأفكار جوردون كريج الذى ظهر كتابه فن المسرح عام ١٩٠٥ وأفكار أدولف أبيا أيضاً على الأقل فيما يتصل بالإهتمام بالعناصر المختلفة للتعبير فى العرض المسرحى حيث يرى كريج أن فن المسرح ليس مجرد النص أو لعب الممثل والرقص بل هو يتكون من كل العناصر التى تشترك فى تكوينه بدءاً من الجسد الذى يعتبر روح أداء الممثل، ومن الكلمات التى هى جسم النص، مروراً بالخطوط، والألوان والتى تُعتبر الوجود الحى للديكور، نهاية بالإيقاع وهو خلاصة الرقص ومن هنا نرى أن كريج وابيا يتفقان مع التعبيريين فى فلسفة العرض المسرحى.

عناصر العرض المسرحى التعبيرى

١- الإخراج:

يقوم المخرج فى العرض المسرحى التعبيرى بتجسيد الأحاسيس والمعانى الرئيسة للدراما باستعمال الوسائل المسرحية المختلفة دون خشية من التجريد والبعد عن الحقيقة أو الواقع (٧١) فى سبيله لتحقيق فكرة المسرح الشامل.

إن هدف المخرج التعبيرى سواء كان النص الذى يخرجه تعبيريا أم لا –أن يصل بالمأساة إلى أعمق فى التأثير وأن يمنح العرض أقصى درجة من التعبير بحيث تمس الجماهير مسا مباشراً والمخرج فى سبيل تحقيق ذلك يحاول أن يجعل كل عنصر من عناصر العرض يمثل صدمة فى حد ذاته" الممثل، الديكور، الموسيقى..." بمعنى آخر لابد أن يكون كل عنصر من هذه العناصر قادراً بذاته على تحقيق صرخة الروح وعلى سبيل المثال فعند تخطيط الحركة قد يتمسك المخرج أولاً بالدوافع والبواعث، وقد يتجاهلها تماماً لأنه فى نهاية الأمر يكون فى خدمة نزوات وأهواء شخصية البطل، وهنا يتحتم على المخرج التعبيري أن يراعى صورة المعالجة التى يتبعها المؤلف فى رسمه للشخصية. (٧٢)

لقد جند المخرجون التعبيريون كل التجهيزات المسرحية الحديثة التى يمكن أن تعاون على الخلق الفنى سعياً إلى تجريد خشبة المسرح من شبهة الواقع بعيداً عن أى اتجاه وصفى ، بعيداً عن أى محاكاة للواقع فقد حاولوا التوصل إلى خلاصة المأساة عن طريق:

١- أداء الممثل غير الواقعى

٢- رمزية الأشياء والخطوط والألوان والاضاءة (٧٣)

ولعله يبدو من التناقض بمكان أن يكره التعبيريون الواقع

الخارجي للأشياء ثم يلجأون إلى استعمال التجهيزات المرئية!! ولكنهم يجيبون على ذلك بأنهم يستعملون هذه الأشياء لا ليبسروا للمتفرج الإلمام بمكان الحادثة وإطارها كما يفعل الواقعيون ، بل ليبسروا له الاتصال المباشر بالحدث ذاته والذى يشكل الحقيقة الأعمق للدراما.

٣- الممثل:

يجب أن يكون أداء الممثل فى العرض المسرحى التعبيرى فيزيقيا بالدرجة الأولى. ولهذا فإن الأداء التعبيرى قد بعث القيم المفقودة للجسد وجعله حاد مجردا ، يعبر عن مراحل الدراما ، وعن انفعال الشخصية فأداء الممثل التعبيرى يكون أقرب للراقص الذى يعبر بكل عضلة فى جسمه عن معنى الرقصة، وجسد الممثل يجب أن يتوافق شكلا وكتلة مع حالة الشخصية الروحية لكى يتواصل إلى ترجمة بلاستيكية لها (٧٤)

والأداء التعبيرى يقتضى التركيز والتكثيف والرموز كما يقتضى جهدا عصبياً كبيراً للحصول على ترجمة مكثفة للحقيقة الداخلية للدراما والممثل التعبيرى فى ذلك يكون حاملا للفكرة أكثر منه مفسرا لها وعليه أن يتخلص نهائيا من الواقع وينفصل عن كل متعلقاته ، وأن يكون أداؤه سريعاً شديد التحدى.. خالياً..صارخاً.. حتى يعبر عن صرخة الروح، تلك الصرخة التى ميزت المذهب التعبيرى.. الصرخة التى يصرخها أبناء العصر طلبا للمساعدة رغبة فى الخلاص. والممثل التعبيرى يرفض المحاكاة الطبيعة من ناحية والخطابة من ناحية أخرى، فهو يتجه إلى التعبير عن العواطف المشبوبة فحسب، وفى سبيله إلى ذلك استخدام أصواتاً حادة، ووجوهاً صارمة وشاحبة

٤- المناظر والأزياء:

فى سبيل تحقيق فكرة المسرح الشامل التى كان ينشدها المخرج التعبيرى ،نتج اتجاهات مختلفان ومتكاملان فكرة المسرح الشامل فى المنظر المسرحى .

الأول: يميل إلى تشويه الحقائق، والثانى : يقدم تنظيماً منسقا للمكان (٧٥)

وقد كانت المبالغة فى الاتجاه التعبيرى مصدراً للإثارة والنشاط، وأسلوباً أمثلاً لتخليص العناصر التشكيلية فى العرض التشكيلية فى العرض المسرحى من ارتباطها بالعالم الحقيقى، فظهرت الحوائط العمودية فى صورة غالباً ما تكون مسددة كالرماح التى تتحدى قوانين الجاذبية، أو منافذ تطل على عالم غامض معذب، فبدت عناصر التصميم وكأنها تتحرك عن طريق الانفعالات الداخلية المشوهة.

لقد اعتمدت راسمو المناظر التعبيرية على وسائل بصرية غريبة وذلك لإعداد المتفرج لتلقى العمل الغريب والتقنية الجديدة التى يقدمها لهم ويحاول مصمم الديكور على طريقة الرسام التعبيرى جعل الحدث يدور فى مناظر تكشف وتعبر بنفسها — كوحدة مستقلة —عن المضمون العاطفى للمسرحية "ومصمم الديكور التعبيرى لا يخلق بتصميمه إطاراً تاريخياً محدداً أو يهيئ بيئة اجتماعية محددة أو حقيقية أو أى مناخ يوحى بشئ من الواقعية وكذلك يرفض مصمم الديكور التزيدات الزخرفية وكذلك النقل من الواقع" (٧٦)

والعرض المسرحى التعبيرى يتطلب نوعاً من المناظر غير محددة المعالم لا تخضع لأية نسب أو أصول فن المنظور فقد اشتهرت المناظر فى العرض التعبيرى بالمنظور المشوه والخطوط المائلة بدلاً من المستقيمة والعناصر غير الكاملة (المكسورة عمداً) وعدم التماثل المقصود (بوجه عام كان المنظر التعبيرى يهيئ ما يمكن أن يوصف بحلم مزعج ومثير وتتألف المسرحية التعبيرية عادة من عدد كبير متتابع من المشاهد، وبالتالى المناظر التى تصور منازل الطريق وهى المنازل التى يحط فيها البطل فى رحلته من حين إلى حين والمناظر المسرحية تتتابع لتحدد الأزمة النفسية للبطل حيث صراعه الداخلى من خلال مسيرته ورحلته الدرامية (٧٧)

وكذلك الملابس كانت تعبر بألوانها التوجه عن الصراع النفسى الداخلى للبطل وملابس الشخصيات الأخرى تكون ألوانها وأشكالها سواء ضيقة، قصيرة، طويلة، واسعة كلها من وجهة نظر البطل التعبيرى حسبما يراه هو ومن أشهر مصممى المناظر المسرحية التعبيرية شتيرن - E.Strien كلاين - C.klein هو فمان — V.Hofman سيفرت Sievert الذى قدم تصميماته المسرحية لمسرحية طبول فى الليل حيث جسد صفة المكان فى صورة حجرة بدون سقف بين السماوات والأرض وذلك حتى تتدمج الحركة فى الخلفية التى تمثل المدينة مع الحركة داخل الحجرة ضمن إطار واحد (٧٨)

وقد تأثر معظم مصممى المناظر المسرحية التعبيرية بتعاليم علم النفس الذى لعب دوراً كبيراً فى ابتكار هذا الاتجاه الذى خرج عن نطاق العقل والعلم وخضع للتحليل والبحث فى النوازع النفسية.

٥- الإضاءة:

الإضاءة فى العرض التعبيرى لا يمكن أن تكون إضاءة عامة بل إضاءة مناطق أو بقع أو فلاشات يجب أن تعزل الإضاءة الممثل عزلاً تاماً عن العالم الذى يحيط به وتقطع علاقاته نهائياً بالعالم الخارجي وبالشخصيات الأخرى ، إنها إضاءة قوية ولكنها مركزة ومحددة تهيئ مناخاً وحشياً مخيفاً فقد يوحى بكهف أو تيه فيه كثير من المنعطفات والمخدرات .

وتُعتبر الإضاءة عند التعبيريين معادلاً للمنظر المسرحى إنهـا تخلق علاقات وانكسارا ت بين الشخصيات وهى تُتبع الأحداث لا لتصفها وتوضحها

ولكن لتفسيرها فى مراحلها المختلفة (٧٩) . وتُعتبر الإضاءة فى إخراج المسرحية التعبيرية عاملاً أساسياً من عوامل نجاحها وعلى المخرج أن يكثر من الأركان الشاحبة والمعتمة واستخدام ألوان قوس قزح فى تغيير المناظر وإتقان إظهار الأشباح وأطياف الوحوش والجن وكل ما يساعده على إظهار دخيلة البطل (٨٠) .

٦- الموسيقى:

يجب أن يكون التشوية من أهم مظاهر الموسيقى فى العرض التعبيرى . يجب أن تكون هناك نماذج سمعية غريبة وأداءاً موسيقياً غاية فى العنف بالإضافة إلى مؤثرات صوتية موسيقية أكثر خيالا . وإن ما يسمعه المتفرج من الموسيقى فى العرض المسرحى التعبيرى ما إلا تعبير عن صرخات البطل فى رحلته طلباً للخلاص . ومن أهم مؤلفى الموسيقى فى المسرح التعبيرى : كورت فيل والذى وضع موسيقى تعبيرية واضحة لمسرحيتين لجورج كايزر هما ألتقط القيصر صورته ١٩٢٨ والبحيرة الفضية ١٩٣٣ ". وكذلك أرنولد شونبرج والبان برج .

فى نهاية الفصل يرى الباحث أنه على لرغم من أن المسرح التعبيرى فى أوروبا كان تعبيراً عن لحظة انكسار إلا أنه مع ذلك كان يشكل ظاهرة محددة المعالم فى تاريخ المجتمع الأوروبى وفى تاريخ المسرح فى القرن العشرين . فلقد قدم لمسرح القرن العشرين كثيراً من المكتسبات أهمها :

١- حقق المسرح التعبيرى فضلاً كبيراً بالقضاء على كثير من مفاهيم المسرح البرجوازى التى سادت فى نهايات ق ١٩ وبدايات ق ٢٠ .

٢- إن تعبيرات العين الداخلية ، الرؤى ، خلاصة الدراما ، وصرخة الروح كانت كلها عناصر ساهمت فى تجديد فن المسرح وتوجيهه مرة أخرى نحو مثل عليا فردية أدت وما زالت تؤدى إلى صياغة جمالية وإلى نوع منفصل عن الواقع المرفوض وقائم على القدرات التعبيرية للفنان .

٣- لا شك أن تجاه التعبيريين إلى توظيف جميع عناصر العرض المسرحى قد أخذ شكلا مختلفا عن الأشكال التى سبقتهم فلم يكن هدفهم تحقيق مسرح الشعر والسحر إنما تحقيق المسرح الشامل من خلال توظيف كل هذه العناصر للتركيز على روح الدراما بما يؤدى إلى شكل من أشكال الانصهار بين تلك العناصر الدرامية نفسها .

٤- استطاع المسرح التعبيرى توظيف كثير من رسائل التعبير المسرحى بما أتاح فتح الطريق أمام موجات مسرحية جديدة وأشكال جديدة للعرض المسرحى ما تزال سائدة حتى اليوم.

٥- أثّر المذهب التعبيرى فى المسرح فى شكل ومضمون النصوص والعروض المسرحية لكثير من البلدان منها مصر وخاصة فى الفترة مجال البحث (١٩٦٠- ١٩٧٠ وسيتناول الباحث هذه التأثيرات فى الفصول التالية من الرسالة .

الهوامش :

1- Webster's new world Dictionary .
2 - Rogest International Thesaurus .
3 - Adctionary of philosophy- Editer by M. Rosanthal and P. Yudin – Moscow- 1967. Page 155 .

٤- د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، دار المعارف –القاهرة –١٩٨٥ ص ٧٣ .

٥ - د. نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة –هلا للنشر التوزيع –سلسلة المسرح (١٦) –القاهرة –١٩٩٩ ص ٦٤ .

٦ هورست أوهر : روائع التعبيرية الألمانية –ت : فخرى خليل مراجعة د. محسن الموسوى –دار الشؤون الثقافية العامة – بغدد –١٩٨٩ – ص ٩ .

٧- د. نهاد صلحية : المرجع السابق –ص٦٥ .

٨ - د. إبراهيم حمادة : المرجع السابق –ص٧٣ .

٩ - سعد أردش : المخرج فى المسرح المعاصر –الهيئة المصرية العامة للكتاب –القاهرة –١٩٩٣ ص١٨٤ .

١٠ - مجدى وهبة : محجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب – مكتبة لبنان –بيروت ١٩٨٤ – ص ، ٦٢ .

١١ -د. نهاد صليحة : المرجع السابق ص٦٥ .

١٢ - باربارا باومان –بريجيتا اوبرله : عصور الأدب الألمانى – تحولات الواقع مسارات التجديد - ترجمة د. هبة شريف – مراجعة د.عبد الغفار مكاوى –سلسلة عالم المعرفة ع ٢٧٨ المجلس الوطنى للثقافة الفنون والآداب –الكويت ٢٠٠٢ ص٢٨٢ .

١٣ - د. شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير – سلسلة عالم المعرفة –بالكويت –يناير ١٩٨٧ ص٨٥ .

١٤ - د. نهاد صلحية : المرجع السابق ص٦٥ .

١٥ - حسن محمد حسن : - مذاهب الفن المعاصر –دار المعارف –القاهرة –بدون تاريخ إصدار ص٨٥ .

١٦ - هورست اوهر : المرجع السابق ص١٠ .

١٧ - د. شاكر عبد الحميد : المرجع السابق ص٨٧ .

١٨ - برنارد مايرز : الفنون التشكيلية كيفية تذوقها –ترجمة / د. سعد المنصرى –مسعد القاضى –مراجعة / سعيد خطاب –مكتبة النهضة المصرية –القاهرة ١٩٦٦ ص٣٧٧ .

١٩ - حسن محمد حسن : المرجع السابق ص، ٦٠ .

٢٠ هربرت ريد : الفن اليوم –ترجمة : محمد فتحى وجرجس عبده –دار المعارف –القاهرة –بدون تاريخ إصدار –ص٦٢ .

٢١ - د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن –مكتبة صر –القاهرة – ص٤٧ .

٢٢ - د. شاكر عبد الحميد : لمرجع لسابق ص١٠١ .

٢٣ - أحمد زكى : المخرج والتصور المسرحى –الهيئة المصرية العامة للكتاب –القاهرة ص ١٥ .

٢٤ - نهاد صليحة : المرجع لسابق ص٦٥ .

٢٥ - الاردايس نيكول : المسرحية العالمية ج٥ ت/ د. نور شريف –مراجعة حسن محمود –المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر –القاهرة –١٩٦٦ – ص، ٦٦ .

٢٦ - هربرت ريد : المرجع السابق –ص٦٢ .

٢٧ - سيجموند فرويد : القلق –ترجمة د. محمد عثمان نجاتى – مكتبة النهضة المصرية –القاهرة ١٩٥٧ ص١٦ .

٢٨ - سيجموند فرويد : المرجع السابق ص، ١٧ .

٢٩ - عبد الغفار مكاوى : علامات على طريق المسرح التعبيرى – الهيئة المصرية لعامة للكتاب –دراسات أدبية –القاهرة – ١٩٨٤ ص٥ .

٣٠ - عبد الغفار مكاوى : المرجع السابق ص٧ .

٣١ - ألكسندر روشكا : الإبداع العام والخاص –سلسلة عالم المعرفة ع١٤٤ – المجلس الوطنى للثقافة والفنون الآداب – الكويت ١٩٨٩ ص ٥٤ .

٣٢ - عبد الغفار مكاى : التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر –القاهرة ١٩٧١– المكتبة الثقافية ع ، ٢٦ ص ، ٩٦ .

٣٣ - نهاد صليحة : المدارس لمسرحية المعاصرة –لمكتبة الثقافية –الهيئة لمصرية العامة للكتاب –١٩٨٦ ص٨٣ .

٣٤ - هـ. ف. جارتن : الدراما الألمانية الحديثة –ترجمة وجيه سمعان –مركز كتب الشرق الأسط –القاهرة –١٩٦٦ ص، ٣٥ .

٣٥ - باربارا باومان : لمرجع السابق ص٢٨٤ .

٣٦ هـ. ف. جارتن : المرجع السابق ص، ٣٦ .

٣٧ - باربارا باومان : المرع السابق ص٢٨٤ .

٣٨ - نبيل راغب : مدارس الأدب العالمى –الهيئة المصرية للكتاب –القاهرة ١٩٧٥ – ص٧٣ .

٣٩ - فاروق عبد الوهاب : المذهب التعبيرى فى المسرح –مقالة نقدية –مجلة المسرح –أغسطس ١٩٦٤ ص، ٤٨ .

٤٠ - عبد الحميد إبراهيم شيحة : مقدمة مسرحية حلم " سترندبرج " –الهيئة المصرية العامة للكتاب –١٩٩٠ ص٨ .

٤١ عبد الغفار مكاوى : التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرحية المرجع السابق صـ ٩٧ - ٩٨

٤٢ ألاردايس نيكول: المرجع السابق صـ ٦٨

٤٣ - عبد الغفار مكاوى : مرجع سابق صـ ٧٩

٤٤- سعد أردش : المرجع السابق –صـ ٢٠٥

٤٥ - باربارا باومن : المرجع السابق صـ ٢٨٦

٤٦ - ألارداس نيكول: المرجع السابق –صـ ٨٥

٤٧ ألاردايس ينكول :المرجع السابق صـ ٨١

٤٨ - ألاردايس ينكول : المرجع السابق صـ ٨٣

٤٩ - ألاردايس ينكول : المرجع السابق صـ ٨٥

٥٠ ألاردايس ينكول : المرجع السابق صـ ٩٢

٥١ ألاردايس ينكول : المرجع السابق صـ ٩٣
٥٢ ألاردايس ينكول : المرجع السابق صـ ٩٤
٥٣ فاروق عبد الوهاب : المرجع السابق صـ ٤٩
٥٤ فاروق عبد الوهاب : المرجع السابق صـ ٥٠
٥٥ عبد الله عبد الحافظ : مسرحيات مختارة (تجارب —أونيل المسرحية) ج٤ — الكويت —المجلس الوطنى للثقافة فى الفنون والآداب صـ ١٠
٥٦ فاروق عبد الوهاب: المرجع السابق صـ ٤٩
٥٧ فاروق عبد الوهاب : المرجع السابق صـ٤٨
٥٨ د.رشاد رشدى: نظرية الدراما —مكتبة الأنجلو —القاهرة — ١٩٨١ صـ ١٧٩
٥٩ سعد أردش: المرجع السابق صـ ١٨٤
٦٠ أحمد زكى : عبقرية الإخراج المسرحى —الهيئة المصرية العامة للكتاب —القاهرة ١٩٨٩ صـ ٧٧
٦١ د: عبد الغفار وكاوى : المرجع السابق صـ١٤
٦٢ فاروق عبد الوهاب: المرجع السابق صـ ٥٢
٦٣ - د. رشاد رشدى: المرجع السابق صـ ١٧٩
٦٤ - باربارا باومان: بريجيتا أوبرله —المرجع السابق صـ ٢٩٢
٦٥ - ألاردايس نيكول: المرجع السابق صـ٧٠
٦٦ - عبد الغفار مكاوى —المرجع السابق صـ ١٥
٦٧ - أوجست سترندبرج: المرجع السابق صـ٨
٦٨ - أوديت أصلان: فن المسرح —ج١ ترجمة د.سامية أسعد — مكتبة الأنجلو المصرية —القاهرة —١٩٧٠ — صـ ٢٣٦ صـ ٢٣٧
٦٩ عبد الغفار مكاوى : المرجع السابق صـ ١٥
٧٠ جيمس روس ايفانز —المسرح التجريبى من استانسلافسكى إلى اليوم —ترجمة - فاروق عبد القادر —القاهرة —دار الفكر المعاصر —بدون تاريخ اصدار صـ ١٠٦
٧١ سعد أردش: المرجع السابق صـ ١٨٦
٧٢ أحمد زكى : المرجع السابق صـ ١٥١
٧٣ سعد أردش : السابق صـ١٨٧
٧٤ - سعد أردش: المرجع السابق صـ١٨٩
٧٥ - سعد أردش: المرجع السابق صـ ١٩٠
٧٦ - سعد أردش: المرجع السابق صـ ١٨٨
٧٧ أحمد زكى : المخرج والتصور المسرحى —المرجع السابق صـ ١٥٠.
78- Denis Bablat, Revoluations in Stage Design,p.75
٧٩- سعد أردش : المرجع السابق ص١٨٨ .
٨٠ - درينى خشبة : أشهر المذاهب المسرحية —مكتبة الأنجلو المصرية —بدون تاريخ إصدار ص٢١٤ .

المهرجان القومى للمسرح المصرى



استطلاع رأى الجمهور ضمن فاعليات المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة المقام بالقاهرة فى الفترة من ١٣-٢٧ يوليو ٢٠١٧ لاختيار أفضل عرض مسرحى بقسم العروض المختارة

أ.د/ حسن عطية
د/ روحية محمد عبد الباسط حسين
مصر

يظل المسرح واحدا من أهم وسائل الاتصال على الرغم من تعدد و تطور وسائل الإتصال المتقدمة الا ان المسرح يعد الأهم و الأعمق بين الوسائط الفنية على اختلافها ،ذلك لما يتفرد به بما لا يتوفر فى الوسائط الأخرى ،ألا و هو تلك العلاقة الحميمة المباشرة بين المرسل و المستقبل (العرض و الجمهور)حيث أن الجمهور فى علاقته الحميمة تلك بما يقدم له على خشبة المسرح يتأثر به و يؤثر فيه ،ذلك التأثير و التأثر تظهر نتيجته فى الحال أو أثناء العرض المسرحى و بعد العرض مباشرة و من الثابت من دراسات علمية مختلفة مهتمة بهذا الإطار أن الجمهور >المتلقى<لا يتأثر بما يقدم له فقط و إنما يؤثر فيه أيضا سواء بالتعبير عن استحسانه لما يقدم له و الكيفية التى يقدم بها او استهجانه لما يقدم و الكيفية التى يقدم بها أيضا .

مما قد يؤدى فى حالات كثيرة إلى أن يراجع المرسل (مجموعة صناع العرض المسرحى) عمله المسرحى قد يعمل على تجويد ما يقدمه أو الكف عما يقدمه إذا ما لاحظ استهجان جماهيرى لعمله.

أى أن الجمهور يؤثر و يتأثر بالعرض المسرحى الذى يشاهده سلبا أو إيجابا ، و من ثم إهتم صناع المسرح على مر العصور المختلفة بهذا الجمهور و ذلك من خلال العمل على تقديم عروض تثير إهتمام هذا الجمهور و تتماس مع قضاياه و حياته بشكل عام ،كما إهتمت العديد من الدراسات البحثية لا

سيما فى العصر الحديث بدراسة ذوق الجماهير و ما يثير اهتمامهم و نوعية العروض المسرحية التى تجعل تلك الجماهير تقبل عليها أو تدبر عنها نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب (جمهور المسرح) تأليف سوزان بينت الذى نشر فى لندن جاعلا شاغله الأساسى محاولة إيجاد نظرية فى الأنتاج و التلقى المسرحى ليخرج منها بمجموعة من النتائج يسير على هديها صناع العروض المسرحية و قديما اتفق الدارسون على أن أهم عناصر العرض المسرحى تتلخص فى ثلاثة عناصر هى :

١-مرسل

٢-رسالة

٣-جمهور

و اذا تحقق العنصران الأول و الثانى (المرسل و الرسالة) و غاب العنصر الثالث (الجمهور) فلن يصبح ما يقدم له قيمة تذكر حيث أن إقامة العرض المسرحى لا تستهدف سوى الجمهور بالدرجة الأولى و من هنا نستطيع أن نلمس أهمية الجمهور بالنسبة للعروض المسرحية.

قد لاحظنا أن القائمون على المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة التى أقيمت فى الفترة من ١٣ إلى ٢٧ يوليو ٢٠١٧ حرصوا على واحد من المستجدات ذات الدلالة العميقة التى لا يجب أن تمر دون التوقف أمامها و دراستها بشىء من التفصيل لعلها تكون نبراسا يضىء لنا أفقا جديدة من الأفاق الكثيرة لهذا الفن الجميل هى دور الجمهور فى تقييم العروض المسرحية لذلك لاحظنا أنهم قاموا بتخصيص جائزة من جوائز المهرجان أطلق عليها جائزة جمهور المهرجان ،و من هنا يبرز أمامنا تساؤلا نرى أنه على درجة قصوى من الأهمية ألا و هو هل يصلح الجمهور لأن يكون حكما يقيم عروض المهرجان ليختار منها أفضل عرض يحصل على تلك الجائزة ؟

بالتأكيد سنجد من يرى أن الجمهور غير مؤهل لإختيار أفضل عرض مسرحى فى مهرجان ما و لمثل هؤلاء يكون الرد عليهم بسيط للغاية يتلخص فى سؤال نقوم بتوجيهه لهم،هولمن تقدم العروض المسرحية أساسا ؟أليس للجمهور و بما أن هذا الجمهور هو المستهدف الأول و الأخير لأى عمل فنى بشكل عام و المسرح بشكل خاص ،أليس من حق هذا المستهلك إن يقيم ما يقدم له؟

وبطبيعة الحال نحن نقدر و نستطيع أن نتفهم أصحاب الرأى السابق هؤلاء الذين يستهجنون فكرة تقييم الجمهور للعروض و ذلك انعكاس طبيعى من أثر أن اقتصر دور الجمهور لفترات طويلة من الزمن على دور سلبى فقط هو دور التلقى و بالتالى فإنهم غير قادرين على إستيعاب نمطا مخالفا لما ترسخ لديهم على مدار سنوات طويلة ،وأن كان رأيهم هذا يحتوى على قدر من الإستعلاء غير المبرر على هذا الجمهور الذى كما أشرنا أنفا أن من أجله و من أجله فقط تقام العروض المسرحية

مشكلة الدراسة:

المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة ٢٠١٧ دورة جديدة ،تستكمل دورات تسع سبقتها لمهرجان متألق ،أسسه الفنان الأكاديمى أشرف زكى ،و استكمل مسيرته الفنان ناصر عبد المنعم ،و ها هو يصل لدورته العاشرة برئاسة الأستاذ الدكتور حسن محمود حسن عطيه أستاذ الدراما و النقد بالمعهد العالى للفنون المسرحية و عميد المعهد سابقا مزهوا بصناعته و منظميه و مسؤوليه و عشاقه من الجمهور الذى نحترمه و نعتز به ،و نصنع مسرحنا من أجله ،لا نتعالى عليه ،ولا نتصور لحظة أننا نبدع بعيدا عنه،أو لغيره ،فمسرحنا هو ابن جمهوره و المتوجه إليه ،معبرا عنه و ساعيا لدفعه للتأمل فيما يعيشه ،أملا فى أن يغير معه مجتمعه لما هو أفضل(١)

لذلك أسس المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة لجائزة جديدة هى جائزة الجمهور و التى من أجلها أعددنا هذه الدراسة ضمن فاعليات المهرجان و التى نتمنى أن تكون بداية تسلط الضوء على أهمية الإهتمام برأى جمهور العرض المسرحى و إحترامه و تقديره.

مما سبق يمكن تحديد التساؤل الرئيسى للدراسة الحالية فى التساؤل التالى :

- ما نتيجة استطلاع رأى الجمهور فى قسم العروض المختارة لجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة المقام بالقاهرة فى الفترة من ١٣-٢٧يوليو؟

توصيف عينة الدراسة من جمهور العروض المسرحية :

تم تطبيق هذه الدراسة على ٣٠٪ من عدد الحضور من الجمهور داخل كل قاعة من قاعات العرض المسرحى التى أقيمت داخلها العروض المسرحية المختارة لاختيار جائزة الجمهور ، و التى تمثلت فى ١٢ قاعة عرض مسرحى و ذلك عن طريق توزيع استمارات استطلاع رأى على أفراد الجمهور فى بداية العرض المسرحى و جمعها فور انتهاء العرض المسرحى ،بلغ عدد أفراد عينة الدراسة من الجمهور ٤٩٦مفردة

والجدول التالى يوضح عدد أفراد عينة الدراسة من الجمهور محل الدراسة الاستطلاعية فى كل عرض مسرحى من عروض المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة ٢٠١٧فى قسم العروض المختارة لجائزة الجمهور.

م	اسم العرض المسرحي	عينة الجمهور
١	لعبة العراف	٢٦
٢	دون جوان	٢٩
٣	عيد ميلاد ماريو نيت	٣٠
٤	الكبير	٣٠
٥	معتدل بهدوء غاضب	٣٠
٦	الغرفة	٦١
٧	أنا	٩٠
٨	الجسر	٥٧
٩	شامان	٢٧
١٠	حل الضفاير	٢٢
١١	سيرة نبي زوال	٣٠
١٢	ساحرات سالم	٣٧
المجموع		٤٦٩

تساؤلات الدراسة الفرعية

١-ما أسماء العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور؟

٢-ما أماكن العرض التى تم اختيارها لتقديم العروض المسرحية الخاصة بجائزة الجمهور؟

٣ما الأيام التى تم فيها عرض العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور و تاريخ عرضها؟

٤-ما تقديرات الجمهور بالنسبة المئوية لكل عرض مسرحى؟

٥-ما أسماء الجهات المنتجة للعروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور؟

٦-من قام بتأليف العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور؟

٧-من قام بإخراج العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور؟

٨-ما العرض المسرحى الفائز بجائزة الجمهور؟

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على:

١-أسماء العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة.

٢-أماكن عرض العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة.

٣-تواريخ عرض كل عرض مسرحى من العروض المختارة لجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة .

٤-أسماء من قاموا بتأليف و إخراج العروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور.

٥-الجهات المنتجة للعروض المسرحية المختارة لجائزة الجمهور.

٦- تقديرات الجمهور بالنسب المئوية لكل عرض مسرحى.

٧- تحديد العرض المسرحى الفائز بجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة.

اما الهدف الرئيسى لهذا البحث:

تحديد العرض الفائزبجائزة الجمهور فى قسم العروض المختارة فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة المقامة فى الفترة من ١٣إلى ٢٧ يوليو٢٠١٧

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية هذه الدارسة فى الآتى:

١-الجدة أى لم يتعرض لها دارسا أو باحثا من قبل و تدخل أرضا جديدة فى هذا المجال.

٢-تستنطق أراء جماهيرية مباشرة نظرا لأنها دراسة حية و ميدانية إذ أنها تستقراء أراء جمهور العروض المسرحية و هى طازجة أى فور المشاهدة مباشرة و هذا يمنح تلك الأراء قدر كبير من المصداقية .

٣-هذه الدراسة تستجلى أراء و اختيارات عفوية حيث أنها لم تصدر عن متخصصين ممن تتكون منهم لجان تحكيم مسابقات العروض المسرحية الذين يكونون فى الغالب الأعم من النقاد و المخرجين و المتخصصين الأكاديميين و أصحاب الخبرات الطويلة فى هذا المجال.

٤-تركز هذه الدراسة على أهمية الإهتمام برأى الجمهور و دراسته و تفتح مجالات جديدة بحثية تهتم بالدراسات الخاصة بجمهور العرض المسرحى.

٥-التعرف على العرض المسرحى الذى نال تفضيل الجمهور ليكون هو العرض الفائز بجائزة الجمهور فى المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة .

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة الحالية على المنهج الوصفى

أدوات الدراسة :

استمارة استطلاع الرأى و الملاحظة العلمية

عينة الدراسة:

عينة من جمهور العروض المسرحية المختارة فى المهرجان القومى للمسرح المصرى قوامها ٤٦٩مفردة.

الأسلوب الاحصائى:

اعتمدت الدراسة الحالية على الجداول التكرارية البسيطة لجمع البيانات الخاصة بالدراسة

الدراسات السابقة:

١-دراسة Michael Quine2017

بعنوان :

جماهير المسرح الحى فى بريطانيا الموقف الحالى و تطبيقات مستقبلية.

المسرح الحالى يتم تنفيذه فى بريطانيا عن طريق مجموعة من الشركات التى تقوم باستضافته فى مسارح منشأة أساسا لهذا الغرض ،ثم يتم تعميم العرض المسرحى على نطاق البلد ككل سواء كان فى الأماكن الحضارية أو الريفية و يتم هذا على بعد ٣٠ميل من مكان العرض الأول.

تبين من خلال الدراسة أن ثلث من يحضر هذه العروض من الجمهور يشاهدون المسرح بشكل عام ،كما أنهم يحضرون العروض الحية فى أى مكان و ٦٪منهم يحضرون عروض البالية و وزارة الثقافة البريطانية بها قطاع ثقافى خاص يشجع تنظيم هذه العروض ..وفى هذا البحث يحاول الباحث أن يراجع الإتجاهات الثقافية و نسبة حضور الجماهير لها مع الأخذ فى الإعتبار الإحصائيات الدقيقة عن جمهور المسرح و عن عائد التذاكر و سعر التذكرة و أنماط المسرح التى تقدم فى لندن مقارنة بغيرها .

تبينت الدراسة ان نسبة حضور الجمهور لعروض المسرحية عالية جدا مما يعنى أنه يمكن أن نصف هذا الجمهور و هذا المجتمع بأنه عاشق للمسرح ،كما توصلت الدراسة إلى إن ربع الحضورفى العروض المسرحية من الشباب و المؤدين الذين يؤدون فى المسرح الحى،و بالنسبة لتحليل أسعار التذاكر وجد الباحث أنها ترتفع بشكل أكبر من التضخم و للأسف تتضاعف مرتين و لذا يظل كبار السن و الأكثر تعليما هم الذين يحضرون العروض المسرحية بشكل أكبر(٢)

٢-دراسة احمد فهمى عبد الجواد٢٠١٥

اعتمد الباحث فى تحليله لهذه الأعمال المسرحية الخاصة بمسرح بلاوتوس على أهمية الجمهور و تركيز مسرح بلاوتس على مخاطبة الجمهور و جذب انتباهه و اثارة عاطفته فنجده يقول من خلال هذه الدراسة كان الجمهور يحضر إلى المسرح لمشاهدة عرض مسرحى يتمتعون فيه بنصيب من الدراما ،حيث يعد هذا الجمهور النصف الثانى المهم فى العملية الإبداعية ،فهو المتلقى المتشوق لمشاهدة العرض،لذلك اعتمد بلاوتوس...فى مسرحياته على الإقناع ثم الإمتاع ،فدائما ما نجد شخصياته تتبنى فكرة ما و تحاول إقناع الجمهور بتلك الفكرة عن طريق مخاطبتهم مباشرة من أجل جذب تعاطفهم ،و إنعاش الحاسة الإدراكية لديهم تجاه الشخصيات المسرحية ،على سبيل المثال مسرحية كاسينا (أبيات ١٤٨-١٦٤)،

تلقى كليوستراتا مونولوجا افتتاحيا ،يتوافر فيه عنصر الإقناع وجذب عاطفة الجمهور نحوها مباشرة و من الطبيعى أن يكون هناك تأهيلا للجمهور لتقبل الحدث المسرحى من أجل إحداث التأثير الكوميدى ،لذلك فى مسرحية أمفيتريو يلقى ميركوريس بإشارة تذكيرية للجمهور تتعلق بالعناصر الضرورية للحبكة المسرحية ،و هى أن جوبيتر سيمثل فى هذه المسرحية ،ثم يطلب منهم أن يعيروه إنتباههم(بيت ٩٤-٩٥)(٣)

٣-دراسة Joshua Edelmanand Maja Sorli (2015)

قياس قيم المسرح بالنسبة للجمهور يهدف هذا البحث إلى التعرف على إجابة الأسئلة التالية :

ما القيم التى يعطيها المسرح لجماهيره و كيف أن هذه القيم تختلف فى المسرح التجارى و أداء مسرح الهواة والمحترفين ،هذا البحث يناقش هذه الأسئلة من خلال استبيان تم تطبيقه على ١٣٠٠رائدا من رواد المسرح فى شمال انجلترا ،كما تم إجراء حلقات نقاش فى هذا البحث فى ربيع ٢٠١٤،ثم تم تصميم البحث بشكل متكامل،كما هدف البحث إلى مقارنة النتائج بين مسرح الهواة و المسرح التجارى كما تم توظيف مجموعة من علماء المسرح الإجتماعى فى هذا البحث.

توصلت الدراسة إلى نتائج هامة منها نتائج تتعلق بتجربة الأداء ونتائج أخرى تركز على القيم المتضمنة فى الأعمال المسرحية و هذا يسمح للباحثين أن يحصلوا على قيم عامة تتعلق بالفن المسرحى ،كما توصلت الدراسة إلى أن مسرح الهواة يقدم نفس القيم التى يقدمها المسرح التجارى و لكن بتركيز متزايد على قيم الولاء و تماسك المجتمع ،هذا البحث توصل ايضا إلى أن هناك انعكاسات منهجية على استخدام طرق البحث الكيفية فى دراسات المسرح و التى يفضل أن تستخدم فى الدراسات المستقبلية.(٤)

٤-دراسة L.E. Hansen (2015)

السلوك و الإتجاه و طرق الحديث فى المسرح كوسيلة لتطوير الجماهير.

هذا البحث يهدف إلى تحليل نتائج مشروع أجرى لتطوير الجمهور عن طريق استخدام تكنيك بحثى إسمه الحديث بشأن المحادثات التى يقوم بها الجماهير داخل المسرح و التى تركز على الخبرة المسرحية ،كما يركز على السلوكيات التى قام بها الجمهور أثناء تعرضهم للعرض المسرحى هذا المدخل البحثى الجديد يهدف إلى التعرف على فهم الجماهير للمسرح خصوصا عندما يفرق بين المسرح التجارى و المسرح الذى يهتم بنشر القيم، بينت نتائج هذا المشروع أن الجمهور يتطور تفكيره تجاه المسرح، كما أظهرت متابعة المحادثات اتجاهات الجماهير تجاه أنواع المسرح المختلفة ،كما ظهر ذلك فى سلوك الجمهور ،كما بينت نتائج هذا المشروع أن متابعةالمحادثات تساعد فى التعرف على الطرق المختلفة التى يشارك بها الجمهور فى تجربة الأداء المسرحى (٥)

٥-دراسة NATALiE TENNER(2015)

خلق جمهور مثالى.

مقارنة المسرح الألمانى بمسرح شكسبير

يجيب هذا البحث على تساؤل هام هو هل المسرح يخلق الجماهير أم أن الجماهير هى التى تخلق المسرح.

توصلت الدراسة إلى أن إجابة هذا التساؤل يعتمد على الفنانيين فى المجتمع المعاصر والقوة التى يؤثروا بها على أنماط الفن فى خلقه و توزيعه بين المنتجين والمستهلكين ،و طبقا للخلق المسرحى فى ألمانيا فإن الحركة الرومانسية لا تزال أساسية ،لا تهتم تلك الحركة بكل الجمهور ولكن تركز على الجمهور المثالى لذا كانت الرومانسيات الأولى تركز على

مشاعر الوحدة الوطنية و النظرة الأخلاقية و هذا كان مشابها لما قدمه شكسبير فى حركته الكلاسيكية ،توصلت الدراسة إلى أنه يجب أن نغير الجماهير و نؤثر فيهم من خلال التركيز على احتياجاته الأساسية و مشاعره و قضايا مجتمعه و عصره كما توصلت الدراسة إلى أن الجماهير هى التى تخلق المسرح فبدون الجمهور لا يوجد مسرح (٦)

٦-دراسة

Alex Turrinia, Isabella Soscia and Andrea Maulini (2012)

اتصال الشبكات يساعد المسارح على أن تجذب جماهير أصغر سنا و يحافظ عليهم.

هذا البحث يركز على استخدام شبكات الإنترنت كأدوات أساسية للوصول بالجماهير إلى المسارح و جذبهم لحضور العروض المسرحية و هذا عن طريق مقارنة بروفيل صفحاتهم الشخصية و الأطلاع عليها ،كما يبحث هذا البحث فى مدى استخدام شبكات الإنترنت فى مخاطبة الجماهير و كذلك مدى استخدام هذه الشبكات فى دعم مشاركة الجمهور فى العروض المسرحية على اختلاف طبقاتهم و اعمارهم توصلت الدراسة إلى أن شبكة الإنترنت تعتبر أداة تسويقية مباشرة لإخبار الجمهور بمواعيد العروض المسرحية و أماكن عرضها كما أنها تعتبر أداة تسويقية مباشرة لإخبار الجمهور و لإثارة اهتمام محبى الدراما و العروض المسرحية و عروض البالية و الحفلات الموسيقية كما تساعد شبكة الإنترنت على جذب الجمهور على اختلاف طبقاتهم و أعمارهم لحضور العروض المسرحية(٧)

٧-دراسة عبد القادر القط ١٩٧١

سعت هذه الورقة البحثية إلى البحث عن إحدى الطرق لجذب الجمهور نحو مسرح يجمع بين المتعة و الفائدة ولا يكتفى بالتسلية المجردة.انتهت الورقة البحثية إلى أن السبيل الوحيد إلى التوفيق بين إرضاء طبيعة المشاهد العربى ومزاجه النفسى ومستواه الوجدانى و الفكرى ،و الرغبة فى إثراء مسرحنا بالإتجاهات المسرحية العالمية و الإبتعاد به عن العزلة و المحلية هو أن يتجه الجزء الأكبر من الإنتاج المسرحى إلى أوسع قطاع ممكن من الجماهير فى أرفع مستوى تستطيع هذه الجماهير أن تتجاوب معه ،على أن تقدم من حين لأخر بعض الأعمال الطليعية أو الأشكال المستحدثة دون أن نتوقع لها نجاحا جماهيريا كبير فى أول الأمر ..،و لعل تقديمها بين مسرحيات يستجيب لها الجمهور أن يقربها بالتدريج من نفوس المشاهدين و عقولهم ،و لدينا المسرح التجريبى أو مسرح الجيب الذى يمكن أن يفى بحاجة المثقفين و عشاق الفن المسرحى و يربطهم ربطا دائما بما يطراء على المسرح العالمى من تطور و تجديد،و لسنا نريد بذلك أن يكون لنا مواصفات خاصة فيما يقدم إلى الجمهور ،فما أكثر المسرحيات العربية المختارة التى استطاعت أن تلبى حاجات الجمهور ،و ما أكثر المسرحيات العالمية التى يمكن أن تلبى حاجات الجمهور(٨).

٩-دراسة سعد أردش ١٩٨٧

قسم الباحث هذه الورقة البحثية إلى عدة محاور هى:

أولا -الجمهور ذلك العقل الجمعى .

ثانيا -الممثل ..، وتفسير المخرج و أبجدية الدلالات المسرحية.

ثالثا -اللحظة الإجتماعية و المدلول المسرحى .

اعتمد البحث الحالى على منهج تحليل الظاهرة الإجتماعية.

انتهت الدراسة الحالية إلى أن التفاعل بين الممثل و الجمهور قضية موضوعية تنبع أساسا من العلاقة الفكرية و الفنية و الجمالية بينهما ،و لكى يتأكد هذا التفاعل فإنه من الضرورى أن تكون لهذه العلاقة درجة محسوسة من الديناميكية ،سواء فى حركة الممثل نحو الجمهور ،أو فى حركة الجمهور نحو الممثل،هذا النوع من العلاقة تزداد بطبيعة الحال إذا توفرت ظروف و مقومات كبيرة تؤكد حاجة الواحد إلى الأخر ،تلك الحاجة التى تشدهما إلى مسيرة واحدة ،تحت ضغوط واحدة و طلب هدف واحد هو العتق من هذه الضغوط و العتق من هذه الضغوط الإجتماعية يمكن أن يتحقق إذا توفرت بذلك البرلمان الحى عناصر الصدق ،و الإبهار من خلال روعة الإبداع و تجدد وسائل أدواته ،هنا ينعقد البرلمان انعقادا دائما و منتجا ،و هنا يستطيع هذا البرلمان أن ينتزع الحصانة فى مواجهة كافة العداءات التى تقف فى طريقه لإجهاضه ،و تحويله إلى ملهى ليلى كبير للسعادة الزائفة٩

١٠- دراسة مرتضى الشيخ حسين ١٩٨٨

هناك علاقة جدلية بين المحتوى الفنى و التذوق الشخصى، فإقبال الجمهور على الفن يعتمد على الإختيار الفردى لمحتوى العمل الفنى ،و قد جرت فى ألمانيا الديمقراطية منذ سنوات أبحاث حول تقبل الجمهور للفن المسرحى ركزت على نقطتين أولهما الصورة التى يحملها المتفرج عن المسرحية بعد مغادرة المسرح و ثانيهما استعداد الجمهور وتهيئته لتقبل المسرحية قبل إرتياده المسرح و مشاهدة ما يقدمه من عروض، وفى الدراسات الإجتماعية التى إهتمت بالمسرح يشار إلى ما يجلبه المتفرج من تصورات شخصية و نماذج فردية معه إلى المسرح و مقارنتها مع ما يشاهده من عرض فنى، و قد أجرى ثلاثة أساتذة فى لايبزج استفتاء على عدد من رواد المسرح استمر ثلاثة أشهر و حصلوا منهم على ٩٠٠٠ جواب لمختلف الأسئلة و قد اجرى الاستفتاء من قبلهم تلبية لرغبة المؤسسة المركزية لأبحاث الشباب و المدرسة العالية للمسرح ، و قد لاحظ الباحثون نتيجة لهذا الاستفتاء أن خبرة الجمهور السابقة قبل مشاهدتهم المسرحية تقوم بدور مهم فى درجة تقبلهم و حماسهم لجانب من المسرحية دون جانب الأخرأو مسرحية كاملة دون الأخرى(١٠)

١١- دراسة بهاء طاهر ١٩٦٦

انتهت هذه الدراسة بتوصية هامة هى :أن انتشار جمهور المسرح الغنى فى كل مكان يرتبط بانتشار الثقافة و التذوق الفنى بصفة عامة ،و يبدو أنه فى هذه النقطة بالذات تكمن الإجابة عن سؤال عن كيفية اجتذاب الجمهور للمسرح ،فليست المشكلة هى مشكلة المسرح وحده و و لكن جمهور المسرح الفنى يمكن أن يتسع نطاقه حين ينتشر نوع من الوعى بالثقافة و احترامها ،و حين تتعاون كل أجهزة التعليم و الإعلام لتنشر مثل هذا الوعى بصورة جادة و فعالة (١١)

الإطار النظرى للدراسة:

يعكس المسرح اليونانى علاقة مباشرة بالمجتمع الذى يخاطبه و ذلك على كل مستوياته بما فى ذلك الجمهور بإعتباره مشاركا فعالا فى العملية المسرحية ،إلا أن التاريخ الذى يرصد حالة جمهور المسرح يبين لنا بطبيعة الحال أن منزلة الجمهور لم تثبت على حالها الأول فى العصور التالية ،فجمهور مسرح العصور الوسطى و القرن السادس عشر ،على سبيل المثال،لم يتمتع بذات القوة التى تمتع بها جمهور المسرح اليونانى و مع هذا فقد ظل هذا الجمهور يؤدى دورا فعالا إلى حد ما ،لقد اتسمت هذه الفترة فى تاريخ جمهور المسرح بنوع من المرونة التى سمحت فى بعض الأحيان و بأشكال مختلفة بمشاركة الجمهور بإعتباره مؤديا إلا أنه ببداية تأسيس المسارح الخاصة فى القرن السابع عشر بداء ظهور هذا الفصل بين عالم الخشبة المتخيل و الجمهور ،كما أدى ارتفاع اسعار دخول المسارح إلى تحديد الشرائح الإجتماعية التى تكونه ،و مع بداية ظهور السلبية فى التلقى و اقتصار الجمهور بصورة متزايدة على النخبة ،ظهرت شفرات موضوعات سلوكية جديدة كانت غريبة على المسرح ،فجمهور المسرح الإنجليزى -على سبيل المثال - أصبح أكثر سلبية و أكثر برجوازية ،فبإستثناء الأربعين عاما الأولى من القرن التاسع عشر (حين كان جمهور الطبقة العاملة الذى يشاهد العروض المسرحية واقفا فى حفرة المسرح يحدث ضوضاء و شغبا) ازدادت هذه السلبية من قبل الجمهور حتى وصلت إلى ذروتها فى النصف الثانى من نفس القرن ،و بعد عام ١٨٥٠و مع استبدال حفرة المسرح بمجموعة مقاعد أمامية أصبح سلوك جمهور المسرح أكثر هدوءا و رصانة ،و ما زاد من حدة هذا السلوك بعد ذلك استخدام كشافات الإضاءة الأرضية و كان ذلك فى القرن السابع عشر فى المسارح الخاصة التى كانت بمثابة حاجز فعلى فصل الجمهور عن خشبة المسرح(١٢)

إن المتفرج أو المتلقى لا يقل أهمية بالنسبة للفن عموما، وللفن المسرحى بشكل خاص -عن الفنان المسرحى المبدع (١٣) إن الدراما والفن المسرحى بصفة عامة كانا و مازال مدرسة أخلاقية تدعو إلى تطهير روح الإنسان و تسمو به إلى المدارك العليا من المتعة الفنية و الأدبية البعيدة عن أعمال الدجل و الإسفاف و التهريج (١٤) إذن الهدف من العمل الدرامى و الفن المسرحى عموما هو الجمهور.

لكن من هو الجمهور؟الجمهور هو مجموعة من الناس متجمعين من أجل مغامرة بديلة ما(١٥) لذلك على الكاتب ان يحدد جمهوره بدقة فهل يرغب فى الوصول إلى جمهور من الشباب أم من كبار السن من الرجال أم من السيدات أم يرغب فى مخاطبة الجمهور العام بكافة فئاته ،فالجمهور هو الهدف الأساسى و النهائى فى عملية الإتصال و اذا لم يكن لدى القائم بالإتصال فكرة كاملة عن قدرات الجمهور العقلية و خصائصه

الأولية فسوف يحد ذلك من مقدرته على الوصول إليه و إقناعه مهما كانت الرسالة مصممة جيداو مهما كانت قدرات القائم بالإتصال و الوسيلة ،فهناك كثير من المتغيرات التى تؤثر على المضمون الذى سوف يعرض المتلقى نفسه إليه مثل تفكيره وعواطفه و تعليمه و سنه و شخصيته و مزاجه و ميوله (١٦)

ان المؤلف الدرامى بحاجة بشكل دائم إلى ملء سلة خبراته الذاتية ميدانيا من الحياة أو من تجارب الأخرين فهو يوظف حواسه و يلتقط عديد من الصور المدركة حسيا و يخزنها بعقله ،إن الدراما تشتمل على خبرات الكاتب الملتقطة و ما يضيفه من حس إبداعى و خيال واسع و دقة فى التنظيم فيكون الناتج نصا جماليا يستحوز على انتباه المتلقى (١٧)

ويذكر إيلام أنه يمكننا القول بأن المتفرج هو الذى يبداء الدائرة الإتصالية انطلاقا من اهتمامه بالعرض ،و يذكر ويلفريدباسو أنه فى إطار الدائرة الإتصالية توجد مستويات مختلفة من التفاعل ،يقول باسو يمثل التفاعل المسرحى أهمية محورية بالنسبة للمسرح و هو تفاعل ينقسم إلى عدة مستويات أولها التفاعل بين المشاهد و الذى يتم فى إطار العالم المتخيل (و يمكن تسميته بالتفاعل المشهدى المتخيل)و ثانيهما التفاعل بين الجمهور و هذا العالم المتخيل (و يمكن تسميتها بالتفاعل بين الجمهور و الخشبة فى حيز عالم الخيال)و يوجد مستوى ثالث يتمثل فى التفاعل الذى يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية (و يمكن تسميته بالتفاعل الحقيقى فوق الخشبة)أما المستوى الرابع فيتعلق بالتفاعل بين الجمهور و الممثلين ،و هو التفاعل الحقيقى بين الجمهور و الخشبة،أما المستوى الأخير فهو يرتبط بالتفاعل بين أفراد الجمهور و بعضهم البعض(١٨)

واذا كان دارسو السيميوطيقيا قد تناولوا مسألة حضور و تأثير الجمهور بإعتباره مجرد عنصر ضمن عناصر عدة فى عملية التواصل المسرحى فقد أكدوا دوما على محورية الدور الذى يلعبه المتفرج ،و ينظر بافيس إلى عملية الإرسال و التلقى بإعتبارهما طرفان فى حلقه تأويلية يستلزم كل منهما وجود الأخر (١٩)

إن المسرح يقتضى لغة ذات طابع مركز و معبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف و دوران بلا استطراد أو تطويل لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة ،فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعانى فى مثل هذا اللون من التعبير ،لا بد للمتفرج أن يسمع لهم على الفور ما يقال لكى يحدث له الأثر المطلوب أن الغموض و الإيهام لا يصلحان أسلوبا للجمهور فوق المنصة، والجمل المسرحية يجب أن تكون قصيرة (٢٠)

إن الحوار المسرحى يعتبر هو شريان المسرحية فهو يعبر عن شخصياتها نفسيا و اجتماعيا ،و نجاحه يرتبط إلى حد كبير بمدى موافقته لمستويات الجمهور فى إطار قدراتهم اللغوية ،فالحوار هو أداة التخاطب فى المسرحية و من خلاله تنكشف رؤية الكاتب المسرحى و تجرى أحداث المسرحية و تتجلى أدق تفضيلاتها الشخصية (٢١)

فالعرض المسرحى كى يتحول إلى تجربة غنية لا بد أن يصبح المتفرج جزءا منه ،بمعنى أن يتم التفاعل بين المتفرج وخشبة المسرح فلإستمتاع هنا يكون بالتفكير فيما يشاهد أو يمثل ..و يتم ذلك من خلال مشاركة الأفراد المتفرجين الممثلين فى النداء على شخصية ما ..أو إجابة سؤال أو أو تحذيرهما من أمر أو فعل ما ..أو المشاركة بالغناء كل هذا يساعد على جعل الجمهور عنصرا إيجابيا فعالا فى العرض المسرحى و من هنا ينبغى على كل كاتب مسرحى أن يضع نفسه موضع المتفرج على عمله ،و يسأل نفسه كيف يجعلهم يقتنعون بوجهة نظره ،بحيث يقبلون على مشاهدة ما يقدمه لهم ..بل و يشاركون فيما يطرحه بالإجابة أو الإندماج مع الممثلين ..ولذا يطالب كل كاتب مسرحى أن يعرف متفرجيه بقدر ما يعرف مسرحيته(٢٢)

يعرف بافيس فى مقالته بعنوان من النص إلى العرض الميزانسين بأنه مواجهة بين النص و العرض و الجمع بينهما أو المواجهة بينهما ،فى زمان أو مكان معينين ،أمام جمهور (٢٣)

الجمهور هو أكثر أعضاء المسرح احتراما ،بدون الجمهور ليس هناك مسرح (٢٤) هم يمثلون أخر ترس فى العجلة التى سيمكنها بالتالى أن تبدأ بالدوران ،أنهم يجعلون العرض ذا معنى (٢٥) إن المسرحية: هى القصة المسرحة ذات الهدف أى القصة التى ترمى إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة ،و التى تقدم هذا الحدث تقديما فنيا خاصا يستوعبه المتفرج ثم يخرج منه و قد حدث فى نفسه شىء ما ،و هو أهم ما يرمى إليه مؤلف المسرحية ،و ما يهدف إليه من وراء العمل المسرحى،و معنى هذا أن المسرحية يجب أن تحتوى على عناصر معينة ،هى التى تفرق بينها و بين ألوان أخرى من التأليف ،فهى قصة مترجمة إلى حركة عن طريق شخصيات و حوار، ومقسمة تقسيما خاصا يعطيها القدرة على التحرك و يمنحها الشكل الجميل فى الوقت نفسه ،فالمسرحية إذن قصة وحركةو

وشخصيات و حوار (٢٦)

أن عبارة فلتنسى الجمهور هى تركيبة ألية يستخدمها مخرجون كثيرون كوسيلة لمساعدة الممثل على الإسترخاء على المسرح ،لكن من المحتمل أن هذا الإتجاه قد خلق الحائط الرابع(٢٧)

الجمهور هو الترس الأخير الذى يكمل العجلة الدائرة إرتباطه ليس بالمسرحية فحسب بل بالتمثيل أيضا ،يكون إرتباطا هاما للغاية (٢٨)

على المخرج أن يتذكر أن عليه ان يسعى وراء تقدير الجمهور للمسرحية ككل ،لا لواحد أو اثنين من الممثلين أو للمنظر او للإضاءة فحسب ،استجابة الجمهور للعرض يمكنها أن تساعد المخرج فى تقييم عمله (٢٩) حين ينظر إلى أفراد الجمهور على أنهم يكونون جزءا عضويا من تجربة المسرح ،فسيعطى ذلك للممثل فورا إحساس المضيف بالمسئولية تجاههم ،إحساس لا يكون فيه أى توتر عصبى ،و يصبح المتلصص ،جزءا من اللعبة ،جزءا من التجربة (٣٠) إن الجمهور يأتى إلى العرض المسرحى لأنه فى حاجة إلى شىء ما سوف يكون على خشبة المسرح (٣١)

لو أن الممثل المسرحى قد إختار بحكمة طريقته الخاصة بالتمثيل فإن الجمهورسوف يتجاوب معه ،و بالإعتماد على مهارات الممثل و تعرض الجمهور للسقوط فإنه يعيش الموقف معه، وعلاوة على ذلك فإن قوة الإعداد وظلام قاعة الاستماع والجلوس كتفا إلى كتف ،كل هذا يزود الجمهور بالاطمئنان العاطفى و الأخلاقى و الذى يدعو كل شخص إلى إسقاط حارسه، وهكذا فإن الجمهور يصبح أكثر تعرضا للسقوط أو يمكن الإيحاء له ،و كذلك فإن الموافقة الإجتماعية على استمرار المسرح تقدم عاملا أخر من الشرعية و الذى غالبا ما يعزز الإغراء بمشاهدة المسرحية (٣٢)

لقد استخدم المسرح كمقنع عظيم جزئيا لإنه استطاع أن يعمل على عدة مستويات و كان مغريا بشكل ملتوى ،و بينما يد واحدة كان يمكن أن تصافح يدك فإن اليد الأخرى تنشل جيبك، وليس هناك شىء جيد تماما أو سىء تماما فيما يتعلق بالفنون المسرحية ذاتها، ففى حد ذاتها فإنها ليست اخلاقية مثل السكين التى يمكن أن تكون اداة للدمار فى يد القاتل و لكن تصبح أداة للخلاص فى يد الجراح (٣٣)

و لكن هناك ملاحظة هامة جدا هى أن كل إنسان بمفرده تقريبا داخل قاعة العرض المسرحى ،رجلا كان أو امرأة ،قد أتى إلى المسرح لغرض يختلف عن أغراض الأخرين ،و هو ينظر إلى المسرح و ما فيه نظرة تختلف عن نظرتهم ،و إن كل شخص بمفرده يكون ما يمكن أن نطلق عليه لفظ جمهور (٣٤)

أنه يذهبون ليشهدوا شيئا ،فيجب أن يشهدوا هذا الشىء ،لأنه لن يقنعهم إلا أن يشهدوه (٣٥)

أن الجميع قد أتوا ليشهدوا المسرحية و هذه الرغبة فى شهود التمثيل هى من الضرورة كجميع الرغبات التى فطر عليها الإنسان ، والإنسان لا يؤمن بالشىء هذا الإيمان الراسخ إلا حينما يراه رأى العين (٣٦)

إن كل ما يقدم على المتفرج فى إطار المسرح هو علامة، كما أدركت مدرسة براغ التى لم يسبقها أحد فى ذلك، إن قراءة العلامات هى الطريقة التى نتمكن بها من فهم العالم ،على سبيل المثال ،نحن نقراء الناس الذى نراهم فى الشارع وفقا لما يرتدونه من ملابس: الشعر الأشعث ،و الملابس المهلهلة والأحذية غير الملائمة تدل على البؤس ،أما البدلة و القبعة و المظلة ،فإنها تشير إلى واحد من رجال المدينة و على الرغم من أننا نتورط بشكل غريزى فى مثل هذه القراءات بسبب معرفتنا لشفرات الملابس ونتصرف وفقا لها ،و لا نعرف إن كانت هذه الثغرات مقصودة حقا ، وهذا يتناقض مع المسرح الذى يشير كل ما فيه ومن عليه إلى معنى فنى محدد مسبقا ،إن عملية الدلالة موجهة وتخضع للتحكم (٣٧) إن الشفرات المكانية لا تقوم فقط بتحديد وتشكيل وبناء معنى فضاءات اللعب و المشاهدة ، وإنما تتحكم أيضا فى العلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات بين المؤدى والمتفرج. (٣٨)

إن الإختلافات فى العلاقة المكانية بين الممثل و الجمهور يمكن أن تغير بحدة من إدراك المتفرج و تلقيه لعرض ما ،إن العبارات الفقيرة التى تصف المنظر أو القيود الأخرى يمكنها أن تفسد عرض بأكمله ،و كون المتفرج يجلس فى الصف الأول يمكن أن يخلق علاقة حميمة مع المؤدى لا يحس بها شخص يجلس فى مؤخرة الصالة ،و بالمثل فإن العلاقات المكانية بين المتفرج والمتفرج يمكن أن تعدل رؤيتنا و توجه قراءتنا لعرض ما إن التجربة المشتركة الجماهيرية الخاصة بالمشاهدة الجماعية ،تختلف عن مشاهدة التليفزيون المنعزلة فى المنزل (٣٩)

إن اللذة المسرحية فى معناها الصحيح ليست إلا لذة

العلامة ،فهى من بين أشكال اللذة المسرحية الأخرى أكثرهم سيميوطيقية ،و ذلك لأن العلامة هى ما يحل محل شيء ما بالنسبة لشخص ما تحت ظروف معينة –العلامة هى ذلك البديل –ذلك الحضور الذى يمثل الغياب ،فهناك علامة للإله و قد تكون بكرة الخيط علامة للأم و تكون خشبة المسرح علامة لواقع غائب ،و هكذا يمكن النظر للمسرح إجمالا بإعتباره علامة لفجوة يتم ملؤها ،و لعله ليس من قبيل المبالغة القول بأن فعل الملء هذا هو المصدر الرئيسى الحقيقى للذة المسرحية ،إذن اللذة المسرحية تصدر عن تجمع و تعقد العلامات كما حددها البحث السيميوطيقى ،و اللذة المسرحية تنبع من ضرورة القيام بعملية انتقاء للعناصر التى يطرحها العرض (٤٠)

يعتبر الدور الذى يلعبه المتفرج فى المشاركة النفسية و التقمص الوجدانى (الإنفعال) هاما جدا لأنه بذلك يدعم و يؤكد على حقيقة العالم الخيالى الذى تطرحه الخشبة ، وهو فى هذه الحالة يخرج من ذاته و يصبح لبعض الوقت جزءا من وعى جمعى يتحين الفرصة لإستخلاص المعنى و الدلالة من مجموعة الأحداث التى تتم فوق الخشبة (٤١)

إن الفرصة التى تتاح للحديث عن الحدث الثقافى العام بعد انتهائه لها أهميتها من الناحية الإجتماعية ،فجمهور المسرح يتشكل فى العادة من مجموعات صغيرة من الأصدقاء أو افراد العائلة و ما إلى ذلك ،و هذا التشكيل لجمهور المسرح يسمح بأن تمتد عملية تلقى العرض لتأخذ شكل النقاش الجماعى الذى يلقى الضوء على كافة جوانب العرض بداية من التقييم العام له إلى إثارة أسئلة محددة حول أدق التفاصيل ،و فضلا عن الحديث عن العرض (سواء أثناء تقديمه أو بعد إنتهائه)يمكن للجمهور أن يستمر فى إهتمامه بالعرض و محاولة تطوير فهمه له و ذلك من خلال قراءة النص ذاته (إن كان متاحا)أو قراءة المراجعات النقدية ،أو رؤية عرض أخر لنفس النص أو إعداد سينمائى له ،كل هذه الأنشطة يمكنها أن تعيد تشكيل القراءة الأولية لشفرة العرض (٤٢)

إن إختيار المتفرج لهذا العرض بالذات من بين مجموعة كبيرة من المسرحيات المعروضة فى ذات الحيز الجغرافى يمثل :كما يرى نومان علاقة إجتماعية أخرى ،و يصف نومان هذه العلاقة بعملية ما قبل التلقى و التى تحددها كل من الرؤية الكونية والأيديولوجيا الخاصة بالمتفرج كما يقول نومان :فإن عملية ما قبل التلقى هذه تتحدد أيضا من خلال عضوية المتلقى فى طبقة أو مستوى إجتماعى أو مجموعة معينة و من خلال موقفه الإجتماعى و المادى (دخله ،وقت فراغه ،ظروف عمله و معيشته و معرفته و طريقة حياته بشكل عام)كما تتحدد أيضا من خلال تعليمه و معرفته و مستوى ثقافته و حاجاته الجمالية ،هذا فضلا عن مرحلته العمرية و جنسه ،و موقفه من الفنون الأخرى ،و على وجه الخصوص نوع الأدب الذى تلقاه من قبل (٤٣)

نتائج الدراسة الاستطلاعية

و الأن سوف نعرض لنتائج الدراسة الاستطلاعية الجدول التالى يوضح العروض المختارة لجائزة الجمهور في المهرجان القومي للمسرح المصري –الدورة العاشرة

م	اسم العرض	مكان العرض	تاريخ العرض
١	لعبة العراف	مسرح الغد	١٤-٧/١٥
٢	دون جوان	مسرح معهد الفنون المسرحية	١٥-٧/ ١٦
٣	عيد ميلاد ماريو نيت	مسرح الغد	١٧-٧/١٨
٤	الكبير	مسرح ملك	١٩-٧/٢٠
٥	معتدل بهدوء غاضب	مركز الإبداع	٢٠-٧/٢١
٦	الغرفة	مسرح مترو بول	٢٢-٧/٢٣
٧	أنا	مسرح ميامي	٢٢-٧/٢٣
٨	الجسر	مسرح الطليعة (زكي طليمات)	٢٤ - ٧/٢٥
٩	شامان	مسرح الغد	٢٤-٧/٢٥
١٠	حل الضفاير	مسرح مترو بول	٢٥-٧/٢٦
١١	سيرة بني زوال	مسرح ميامي	٢٥ -٧/٢٦
١٢	ساحرات سالم	مسرح المعهد العالمي للفنون المسرحية	٢٥ -٧/٢٦

يتضح من خلال الجدول السابق رقم (١)أسماء العروض المختارة لجائزة الجمهور و أماكن عرضها و تاريخ تقديم كل عرض مسرحى من العروض المسرحية المختارة.

الجدول التالى رقم (٢) يوضح أسماء العروض المسرحية المختارة فى القسم الخاص بجائزة الجمهور و أسم مؤلف و مخرج كل عمل مسرحى و كذلك الجهة المنتجة لكل عرض مسرحى .

م	اسم العرض	تأليف	إخراج	الفرقة	الجهة المنتجة
١	لعبة العراف	----------	عمر الشحات	فرقة مسرح الغد	البيت الفنى للمسرح
٢	شامان	-----------	سعيد سليمان	فرقة مسرح الغد	البيت الفنى للمسرح
٣	الكبير	وودى ألين	عمربدر الدين –ابراهيم قاسم	قصر ثقافة نعمان عاشور	الهيئة العامة لقصور الثقافة
٤	سيرة بنى زوال	محمد على	مصطفى ابراهيم	قصر ثقافة سوهاج	الهيئة العامة لقصور الثقافة
٥	الجسر	جورج ثيوتيكا	وليد طلعت	فرقة مسرح الجامعة الألمانية	المسرح الجامعى
٦	دون جوان	موليير	رامى نادر	--------	المسرح الجامعى
٧	معتدل بهدوء غاضب	عمر رضا	عمر رضا	فكرة	الفرقة الحرة و المستقلة
٨	عيد ميلاد ماريونيت	رانيا سعدون	محمد عبد الصبور –السيد فراج	كريشندو	الفرق الحرة و المستقلة
٩	أنا	لينين الرملى	شادى أحمد	فرقة مسرح فندق كونتيننتال سيتى ستارز	الشركات و المسرح العمالى
١٠	حل الضفاير	سالي ذهني	محمد فؤاد عابدين	فرقة وجود المسرحية	الهواة و منظمات المجتمع المدنى
١١	ساحرات سالم	أرثر ميللر	محمد عبد المولى	فرقة المعهد العالى للفنون المسرحية	المعهد العالى للفنون المسرحية
١٢	الغرفة	محمود جمال	محمد زكى	فرقة سيا	الفرق الحرة و المستقلة

وفيما يلى سوف نعرض لمجموعة من الجداول التكرارية نوضح من خلالها تقديرات الجمهور لكل عرض مسرحى من العروض المختارة لجائزة الجمهور.

أولا : العرض المسرحى لعبة العراف

اسم العرض : لعبة العراف

مكان العرض : مسرح الغد

تاريخ العرض : ١٤ . ١٥يوليو

الجدول التالى رقم (٣) وضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	١٢	٤٦,١٥ %
جيد جداً	١٢	٤٦,١٥ %
جيد	٢	٧,٧٠ %
مقبول	صفر	صفر %
المجموع	٢٦	١٠٠ %

يتضح من الجدول السابق أن (٤٦,١٥) من جمهور العرض المسرحي منح العرض تقدير امتياز (٤٦,١٥٦ ٪) من جمهور العرض المسرحي منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً . ٧,٧٠ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد

ثانيا : العرض المسرحى دون جوان

اسم العرض : دون جوان

مكان العرض : معهد الفنون المسرحية

تاريخ العرض : ١٥ . ١٦ يوليو

الجدول التالى رقم (٤)يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
مقبول	١١	%٣٧,٩٣
جيد	٧	%٢٤,١٤
جيد جداً	٦	% ٢٠,٦٨
ممتاز	٥	%١٧,٥
المجموع	٢٩	% ١٠٠

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٣٧,٩٣ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير امتياز، (٢٤,١٤ ٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول ،. ٢٠,٦٨ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً . ١٧,٥، ٪من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد

ثالثا العرض المسرحى عيد ميلاد ماريونيت

اسم العرض : عيد ميلاد ماريونيت

مكان العرض : مسرح الغد

تاريخ العرض :١٧-١٨يوليو

الجدول التالى رقم (٥)يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	١٣	٤٣,٤ %
جيد جداً	١١	٣٦,٦ %
مقبول	٤	%١٣,٤
جيد	٢	٦,٦ %
المجموع	٣٠	%١٠٠

يتضح من الجدول السابق أن ٤٣,٤ ٪ من الجمهور منح العرض تقدير امتياز (٣٦,٦٢ ٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جدا،١٣,٤ ٪من الجمهورمنح العرض تقدير مقبول٦,٦ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد .

رابعا : العرض المسرحى الكبير

اسم العرض : الكبير

مكان العرض : مسرح ملك

تاريخ العرض : ١٩ - ٢٠ يوليو

الجدول التالى رقم (٦) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
جيد جداً	٩	٣٠ %
جيد	٩	٣٠ %
ممتاز	٧	٢٣,٤ %
مقبول	٥	١٦,٦ %
المجموع	٣٠	%١٠٠

يتضح من الجدول السابق أن ٣٠ ٪ من الجمهور منح العرض تقدير جيد جدا ،و(٣٠ ٪) من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد ،٢٣,٤ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير امتياز ،١٦,٦ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول .

خامسا : العرض المسرحى معتدل بهدوء غاضب

اسم العرض : معتدل بهدوء غاضب
مكان العرض : مركز الإبداع
تاريخ العرض : ٢٠ - ٢١ يوليو
الجدول التالى رقم (٧) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	١٨	%٦٠
جيد جداً	٧	%٢٣,٣
جيد	٣	%١٠
مقبول	٢	% ٦,٧
مجموع	٣٠	% ١٠٠

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٦٠٪من جمهور منح العرض المسرحي تقدير امتياز ،٢٣,٣٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً . ١٠ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد ٦,٧٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول

سادسا : العرض المسرحى الغرفة

اسم العرض : الغرفة
مكان العرض : متروبول
تاريخ العرض : ٢٢- ٢٣ يوليو
الجدول التالى رقم (٨) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
جيد جداً	٢٧	%٤٤,٢٧
ممتاز	٢٧	%٤٤,٢٧
مقبول	٤	%٦,٥٥
جيد	٣	% ٤,٩١
المجموع	٦١	% ١٠٠

يتضح من الجدول السابق أن ٤٤,٢٧ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً (٤٤,٢٧٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير امتياز . ٦,٥٥ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول ،٤,٩١٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد .

سابعا : العرض المسرحى انا

اسم العرض : أنا
مكان العرض : مسرح ميامي
تاريخ العرض : ٢٢ -٢٣ يوليو
الجدول التالى رقم (٩) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	٤٠	% ٤٤,٤
جيد جداً	٢٥	%٢٧,٨
جيد	١٦	%١٧,٨
مقبول	٩	%١٠
مجموع	٩٠	% ١٠٠

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٤٤,٤ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير امتياز ،(٢٧,٨ ٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً . ١٧,٨ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد ، ١٠ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول

ثامنا: العرض المسرحى الجسر

اسم العرض : الجسر
مكان العرض : مسرح الطليعة -قاعة زكى طليمات
تاريخ العرض : ٢٤ -٢٥ يوليو
الجدول التالى رقم (١٠) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	٤٠	% ٧٠,١٨
جيد جداً	١٣	%٢٢,٨٠
مقبول	٤	%٧,٠٢
جيد	صفر	صفر %
مجموع	٥٧	% ١٠٠

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ١٨ , ٧٠ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير امتياز ،(٢٢,٨٠ ٪) من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير جيد جداً ، ٧,٠٢ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحي تقدير مقبول

تاسعا: العرض المسرحى شامان

اسم العرض شامان
مكان العرض مسرح الغد
تاريخ العرض ٢٤-٢٥ يوليو
الجدول التالى رقم (١١) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	١٥	%٥٥,٥٦
جيد جداً	٦	%٢٢,٢٢
مقبول	٦	%٢٢,٢٢
جيد	صفر	صفر %
مجموع	٢٧	% ١٠٠

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٥٦ , ٥٥ ٪ من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير إمتياز،٢٢ , ٢٢ ٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد جدا،٢٢ , ٢٢ ٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد

عاشرا: العرض المسرحى حل الضفاير

اسم العرض حل الضفاير
مكان العرض مسرح متروبول
تاريخ العرض ٢٥-٢٦ يوليو
الجدول التالى رقم (١٢) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
جيد جدا	١٠	%٤٥,٤٥
جيد	٧	%٣١,٨٢
ممتاز	٤	%١٨,١٨
مقبول	١	%٤,٥٥
مجموع	٢٢	% ١٠٠

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٤٥ , ٤٥ ٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد جدا،٣١ , ٨٢ ٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد،١٨ , ١٨ ٪منح العرض المسرحى تقدير إمتياز ،و ٥٥ , ٤ ٪ منح العرض المسرحى تقدير مقبول

الحادى عشر: العرض المسرحى سيرة بنى زوال

مكان العرض مسرح ميامى
تاريخ العرض ٢٥-٢٦ يوليو
الجدول التالى رقم (١٣) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
جيد	١٣	% ٤٣,٣٣
جيد جدا	٧	%٢٣,٣٤
ممتاز	٦	%٢٠
مقبول	٤	%١٣,٣٣
مجموع	٣٠	% ١٠٠

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ٣٣ , ٤٣ ٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد،٣٤ , ٢٣ ٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد جدا،٢٠ ٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير امتياز،٣٣ , ١٣ ٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير مقبول

الثانى عشر: العرض المسرحى ساحرات سالم

اسم العرض ساحرات سالم
مكان العرض المعهد العالى للفنون المسرحية
تاريخ العرض ٢٥-٢٦-يوليو
الجدول التالى رقم (١٤) يوضح تقديرات الجمهور

التقدير	التكرار	النسبة المئوية
ممتاز	١٣	% ٣٥,١٤
جيد جداً	١٠	%٢٧,٠٢
جيد	٨	%٢١,٦٢
مقبول	٦	%١٦,٢٢
مجموع	٣٧	% ١٠٠

يتضح من بيانات الجدول السابق أن ١٤, ٣٥ ٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير ممتاز ،٢٠, ٢٧٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد جدا ،٦٢, ٢١٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير جيد،٢٢, ١٦٪من الجمهور منح العرض المسرحى تقدير مقبول

الجدول التالى يوضح ترتيب العروض المسرحية حسب اختيار الجمهور فى قسم العروض المختارة بالمهرجان القومى للمسرح المصرى المقام بالقاهرة فى الفترة من ١٣ إلى ٢٧ يوليو ٢٠١٧

م	اسم العرض	الترتيب	نسبة اتفاق الجمهور
١	الجسر	الأول	٪٧٠,١٨
٢	معتدل بهدوء غاضب	الثاني	٪٦٠
٣	شامان	الثالث	٪٥٥,٥٦
٤	لعبة العراف	الرابع	٪٤٦,١٥
٥	الغرفة	الخامس	٪٤٤,٢٧
٦	أنا	السادس	٪٤٤,٤
٧	عيد ميلاد ماريونيت	السابع	٪٤٣,٤
٨	دون جوان	الثامن	٪٣٧,٩٣
٩	ساحرات سالم	التاسع	٪٣٥,١٤
١٠	الكبير	العاشر	٪٢٣,٤
١١	سيرة بني زوال	الحادى عشر	٪٢٠
١٢	حل الضفاير	الثاني عشر	٪١٨,٨

يتضح من بيانات الجدول السابق أن عرض الجسر حصل على تفضيل ١٨, ٧٠٪من الجمهور عينة الدراسة مما جعله العرض المستحق لجائزة الجمهور بالمهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته العاشرة

نتائج الملاحظة العلمية:

تبين من خلال الملاحظة العلمية:

١-إقبال الجمهور على متابعة العروض المسرحية.

٢-إستمرار الحديث عن العرض المسرحى أثناء و بعد انتهاء العرض المسرحى.

٣-إقبال الجمهور على الحصول على استمارات استطلاع الرأى.

٤-حرص الجمهور على الإجابة على استمارات استطلاع الرأى. و إهتمامهم بوضع تقييم لكل عرض مسرحى.

٥-حرص الجمهور على تسليم استمارات استطلاع الرأى .

٦--قدرة الجمهور على فهم رسالة العمل المسرحى رغم إستخدام الأسلوب غير المباشر.

٧-إجماع الجمهور المشارك و غير المشارك فى عينة الدراسة على إختيار مسرحية الجسر كأفضل عرض مسرحى فى قسم العروض المختارة لجائزة الجمهور.

٨-حصل عرض الجسر على المركز الثانى فى اختيارات لجنة تحكيم النقاد ،مما يدل على وعى الجمهور و قدرته على الإختيار الصحيح.

٩- عدم حصول عرض الجسر على أية جائزة من جوائز لجنة التحكيم الرسمية .

١٠ - تنوع الفئات العمرية و الإقتصادية و الإجتماعية للجمهور عينة الدراسة.

١٢-إرتفاع نسبة الحضور من الشباب.

توصيات الدراسة:

١-ضرورة الإهتمام بالدراسات الخاصة بجمهور العروض المسرحية.

٢-الإعتماد على رأى الجمهور فى تقدير مدى نجاح أو فشل العرض المسرحى.

٣-يجب أن تهتم الدولة بزيادة عدد قاعات العرض المسرحى فى جميع المحافظات.

٤-يجب على صناع العروض المسرحية الإهتمام بما يقدم للجمهور ،لأنه يمثل الناقد الأهم للعروض المسرحية .

٥-زيادة الدعم المالى المخصص لإنتاج العروض المسرحية فى جميع المؤسسات الحكومية المهتمة بإنتاج العروض المسرحية.

٦-عدم الإستهانة بعقول الجماهير ومستواهم الثقافى وذلك من خلال الإهتمام بالرسائل المقدمة للجمهور من خلال العروض المسرحية المختلفة .

مراجع الدراسة

دراسات أجنبية

(1) Alex Turrinia, Isabella Soscia and Andrea Maulini,(2012), Web communication can help theaters attract and keep younger, Audiences, International Journal of Cultural PolicyVol. 18, No. 4, September

(2) L.E. Hansen .(2015), Behaviour and attitude: the Theatre Talks method as audience Development, International Journal of Cultural Policy, Vol. 21, No.3

(3) Joshua Edelmanand Maja ?orli.(2015) , Measuring the value of theatre for Tyneside audiences, Cultural Trends, Vol. 24, No. 3, http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2015.1066074

(4) Michael Quine,)1999(Audiences for live theatre in Britaina: The present situation and some implications, Culture Trends 34

(5) NATALiE TENNER ,LUDWiG TiECK AND GERMAN ACCESS TO SHAKESPEER -HTTP:SEARCH,MANDUMAH-COM /Recod/248417

مراجع أجنبية مترجمة :

١-إدوارد جورن كريج :الفن المسرحى ترجمة درينى خشبة مراجعة على فهمى االقاهرة الدار المصرية اللبنانية (٢٠٠٠)

٢-الين استون و جورج سافونا :المسرح و العلامات ترجمة محسن مصيلحى القاهرة اكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للأثار (١٩٩٦)

٣-سوزان بينت :جمهور المسرح ترجمة سامح فكرى مراجعة نهاد صليحة تقديم فوزى فهمى اكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للأثار، (١٩٩٥)

٤-فيولا سبولين :الارتجال المسرحى ترجمة سامى صلاح القاهرة أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للأثار (١٩٩٩)

– ٥ -هانز جوردن : التمثيل و الأداء المسرحى ترجمة محمد سيد مراجعة أمين حسين الرباط أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للثقافة (١٩٩٩)

– كتب و مؤتمرات :

١-أحمد فهمى عبد الجواد :(مخاطبة الجمهور فى مسرح بلاوتوس ،المؤتمر الدولى السادس :الموروثات القديمة بين الشفافية و الكتابية و التجسيد –مركز الدراسات البردية و النقوش القاهرة جامعة عين شمس (٢٠١٥)

٢-الفريد فرج دليل: المتفرج الذكى القاهرة الهيئة العامة للكتاب (١٩٨٩)

٣- طارق سيد أحمد الخليفى فن الكتابة الإذاعية و التليفزيونية دار المعرفة الجامعية (٢٠١٠)

٤-على الراعى فن المسرحية القاهرة دار التحرير للطبع و النشر(١٩٥٩)

٥- فاطمة يوسف :دراما الطفل مركز الإسكندرية للكتاب (٢٠٠٦)

٦ - كتاب المهرجان القومى للمسرح المصرى (٢٠١٧)

أبحاث منشورة

١- بهاء طاهر : (ضد المسرح) مجلة الكاتب مصر مج ٦،ع٦٦ (القاهرة، ١٩٦٦)

٢- سعد اردش :(الممثل و الجمهور) مجلة أدب و نقد مج٤،ع٣٠ (القاهرة، ١٩٨٧)

٣-عبد القادر القط :(المسرح بين العزلة و الجمهور) مجلة الهيئة المصرية للتأليف و النشر ع١٤٧ القاهرة :١٩٧١

٤- مرتضى الشيخ حسين :(المسرح و الجمهور) مجلة الأقلام (العراق، ١٩٨٨)

الهوامش :

١- كتاب المهرجان القومى للمسرح المصرى (٢٠١٧)ص ١

2- Michael Quine, Audiences for live theatre in Britaina: The present situation and some implications, Culture Trends 34,1999.

٣- أحمد فهمى عبد الجواد . (مخاطبة الجمهور فى مسرح بلاوتوس)المؤتمر الدولى السادس :الموروثات القديمة بين الشفافية و الكتابية و التجسيد –مركز الدراسات البردية و النقوش (القاهرة جامعة عين شمس، ٢٠١٥)

4- Joshua Edelmanand Maja ?orli.(2015) , Measuring the value of theatre for Tyneside audiences, Cultural Trends, Vol. 24, No. 3, 232–244, http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2015.1066074

5 L.E. Hansen .(2015), Behaviour and attitude: the Theatre Talks method as audience Development, International Journal of Cultural Policy, Vol. 21, No. 3, 344–359, http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2014.904299

6 -NATALiE TENNER ,LUDWiG TiECK AND GERMAN ACCESS TO SHAKESPEER -HTTP:SEARCH,MANDUMAH-COM

/Recod/248417

7 Alex Turrinia, Isabella Soscia and Andrea Maulini,(2012), Web communication can help theaters attract and keep younger, Audiences, International Journal of Cultural PolicyVol. 18, No. 4, September , 474–485

٨- عبد القادر القط :(المسرح بين العزلة و الجمهور)مجلة الهيئة المصرية للتأليف و النشر ع١٤٧ القاهرة :١٩٧١

٩ سعد اردش :(الممثل و الجمهور)مجلة أدب و نقد مج٤،ع٣٠ (القاهرة ،١٩٨٧

١٠ مرتضى الشيخ حسين :(المسرح و الجمهور)مجلة الأقلام (العراق ،١٩٨٨)

١١ بهاء طاهر :(ضد المسرح) مجلة الكاتب مصر مج ٦،ع٦٦ (القاهرة ،١٩٦٦

١٢- سوزان بينت : جمهور المسرح ترجمة سامح فكرى مراجعة نهاد صليحة تقديم فوزى فهمى اكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للأثار؛١٩٩٥١٢

إدوارد جورج كريج : الفن المسرحى ترجمة درينى خشبة مراجعة على فهمى االقاهرة الدار المصرية اللبنانية ٢٠٠٠ ص٩-١٣

١٣- المرجع السابق ص ٧١٤

هانز جوردن : التمثيل و الأداء المسرحى ترجمة محمد سيد مراجعة أمين حسين الرباط أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩٩ص ٦٠٩١٥

١٤- طارق سيد أحمد الخليفى : فن الكتابة الإذاعية و التليفزيونية دار المعرفة الجامعية ٢٠١٠ص ص ٦٩١٦

١٥- المرجع السابق ص ١٩٠١٧

١٦- سوزان بينت ١٩٩٥ مرجع سابق ص ص١٠٢-١٠٣١٨

١٧- المرجع السابق ص ١٠٢١٩

١٨- الفريد فرج :دليل المتفرج الذكى القاهرة الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ ص ١٦٤٢٠

١٩- فاطمة يوسف : دراما الطفل مركز الإسكندرية للكتاب ٢٠٠٦ ص ٢٧٥٢١

٢٠ المرجع السابق ص٣٠٢٢

٢١- الين استون و جورج سافونا :المسرح و العلامات ترجمة محسن مصيلحى القاهرة اكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للأثار -١٩٩٦ص٢١٨٢٣

٢٢- فيولا سبولين : الارتجال المسرحى ترجمة سامى صلاح القاهرة أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للأثار ١٩٩٩ص ٥١٢٤

٢٣- المرجع السابق ص ٥١٢٥

على الراعى : فن المسرحية القاهرة دار التحرير للطبع و النشر ١٩٥٩ص٣٢٦

٢٤- المرجع السابق ص٥١٢٧

٢٥- المرجع السابق ص٤٨٧٢٨

٢٦- المرجع السابق ص ٤٨٧٢٩

٢٧- المرجع السابق ص ٥٢٣٠

٢٨- هانز جوردن مرجع سابق١٩٩٩ص٦٠٩٣١

٢٩- المرجع السابق ص٦١٤٣٢

٣٠- المرجع السابق ١٩٩٩ص٦١٥٣٣

٣١- ادوارد جردون كريج (٢٠٠٠) مرجع سابق ص١٤٦٣٤

٣٢- المرجع السابق ص١٤٧٣٥

٣٣- المرجع السابق ١٤٧٣٦

٣٤- الين استون و جورج سافونا ١٩٩٦مرجع سابق ص١٤١٣٧

٣٥- المرجع السابق ص١٦٢٣٨

٣٦- المرجع السابق ص١٦٣٣٩

٣٧- سوزان بينت ١٩٩٥مرجع سابق ص ١٠٤٤٠

٣٨- المرجع السابق ص١٨٠٤١

٣٩- المرجع السابق ١٩٩٥مرجع سابق ٢١٢ ص ٤٢

٤٠- المرجع السابق ص٨٠٤٣

السّينما



إختلاف مدلول نظرية الصورة وتأثرها بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة

لعب الضوء دائماً وأبداً دوراً أساسياً لم يتبدل فى نظرية تسجيل والتقاط الصورة Capturing الثابتة أو المتحركة على حد سواء، وذلك منذا اكتشافها وحتى ما آلت إليه من طرق وأساليب مختلفة فى معالجة الكثافات الضوئية وفق تكولوجيا متقدمة وحديثة نشهد لها بالتطور ونلمسها كل يوم فى هذا المجال الحيوى الفريد الذى لايتوقف لحظة عن التقدم السريع والمتلاحق بتقنيات فائقة الجودة، وذلك مروراً برحلة تطور غير نمطية وغير ثابتة عبر مختلف الوسائط التى تعاملت كلا منها مع الضوء بطريقتها الخاصة ليس فقط من خلال نظريات علمية مختلفة، وإنما أيضاً بدلالات فنية متنوعة فى جوانبها العملية التطبيقية.

هشام جمال الدين حسن
كاتب من مصر

ولعل هذا ما ميز فن التصوير تحديداً عن باقى الفنون السينمائية الأخرى فى كونه قد حظى بأكثر من وسيط لفن بصرى واحد ، فالتطور التكنولوجى لهذا النوع من الأليات البصرية تحديداً قد أفرز عن وجود أكثر من وسيط لهذا الفن البصرى ، تلك الميزة التى أتاحت للمصور ممارسة إبداعه الفنى من خلال عدة وسائط مختلفة كل الاختلاف عن بعضها البعض فيما يتعلق بنظرية العمل.

فالإضاءة كما نعلم جميعاً فى الفيلم السينمائى هى أحد أهم العوامل التى تتعلق ليس فقط بجودة ووضوح الصورة من الناحية التقنية ، وإنما ترتبط أيضاً بالقيم الفنية التى يسعى مدير التصوير إلى تحقيقها كوظيفة تعبيرية للإضاءة ، والتى تتمثل في إمكانية خلق وتجسيد المعانى الدرامية للعمل السينمائى ، حيث تتوقف القيم الجمالية والانفعالية في اللقطة التي يتم تصويرها على مدى قدرة فنان الصورة في توظيف عناصر الضوء بما يخدم غايته الفنية التي يريد الحصول عليها ، وتطويعها واستغلالها في التأثير على وجدان المتلقى ، وهنا تكمن الأهمية الحقيقية للإضاءة في قدرتها على إبراز جماليات الصورة بما يتناسب مع التأثير الدرامي المطلوب منها ، ويؤكد أنها ليست مجرد وسيلة تمكّن آلة التصوير من الحصول علي صورة ، وإنما إلي جانب ذلك تؤدي دوراً إبداعياً وتفسيرياً هاماً بالنسبة للمشاهد.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن عامل الضوء أصبح يؤدى أكثر من وظيفة هامة وحيوية في عملية التصوير بوجه عام ، تمثل بدورها غايات وأهداف يسعى فنان الصورة إلي تحقيقها وهي عبارة عن غاية فنية وأيضاً تقنية.

- غاية فنية : Artistically Targets والمقصود بها هو أن يكون أسلوب التناول الإضائى للموضوع وطريقة توزيعه يعملان علي إحداث تأثيرات درامية متناسبة مع طبيعة الموضوع الذي يتم تصويره (درامى -كوميدى -تشويقى .. إلخ) ، وتؤدى في النهاية إلي التأثير لدي المتلقي بما يفيد الحدث الدرامي ويدعمه ويحقق الإيهام به.

- غاية تقنية : Technical Targets والمقصود بها أن تكون اللقطة التي يتم تصويرها خالية من أية عيوب أساسية في عملية نقل الصورة ، كعدم توافر كم من الضوء المناسب للتعريض علي نوع الفيلم المستخدم ، أو زيادة كمية الإضاءة عن درجة حساسية الوسيط مما يؤدى إلى عدم وضوح الصورة أو زيادة في درجات النصوع بالقدر الذي يمكن أن يسبب نفوراً أو إزعاجاً لدى المتلقي ، إلا إذا كان مدير التصوير متعمداً لإحداث هذا التأثير للوصول إلي غرض فني محدد وهو أمر مختلف عما نتحدث بصدده الآن .. بحيث يكون هذا التأثير المتعمد علي نسيج المشهد بالكامل وليس في أحد اللقطات داخل المشهد.

ولعل هذا الهدف التقنى الذى يسعى المصور إلى تحقيقه هو ما يقودنا بالفعل إلى فرضية هذا البحث التى تتعلق باختلاف مدلول نظرية تسجيل والتقاط الصورة المعروفة بمصطلح Capturing فى ظل تطور واختلاف نظرية الصورة من التقنية الفيلمية إلى التقنية الرقمية الحديثة التى أثَّرت بدورها فى طرق وأساليب إبداع المصور باختلاف الوسيط الذى يبدع من خلاله.

وكما يتضح لنا أنه بالرغم من التشابه الواضح بين كل من الفنين السينمائي والرقمى في كونهما من الفنون التي تعتمد على الوسيط البصري من خلال أجهزتهما ومعداتهما ووسائلهما ، واللذان قد يتشابهان في أسلوب التعبير لدى المتلقي ولكنهما يختلفان تبعاً للوسيط الذى يمثل نظرية العمل .. فالوسيط السينمائي هو وسيط (ضوئي فوتوغرافى) بينما التليفزيون هو وسيط (ضوئى إليكتروني) ، وكما نلاحظ فإن كلاهما يعتمد على الإضاءة في نقل ملامح الصورة ، إلا أن النظرية الحديثة للتصوير الرقمى قد فرضت قواعد جديدة فى تعاملها مع الضوء نظراً لكونها تنتهج لغة إلكترونية رقمية تختلف تماماً عن لغة الضوء ولا تدركها ، مما جعل حدود الوسيط الرقمى تتقيد فى تعاملها مع الضوء إلى حد معين لتحديد محتويات المنظر الذي يتم التقاطه فقط ، وبعد ذلك تقوم الأنظمة الإليكترونية والرقمية داخل آلة التصوير بتشفير هذه الملامح الضوئية وتحويلها إلى سلسلة متتابعة من الموجات الكهربية الدالة على الصورة والتي سوف تتكون منها فيما بعد الإشارة الرقمية والتى سوف نتحدث عنها بالتفصيل فى إطار اختلاف نظرية تعاملها مع الضوء فى ظل تطور التكنولوجيا الرقمية الحديثة.

مشكلة البحث:

مما لاشك فيه أن التطور التقنى لطبيعة الوسيط الرقمى فى مجال الصورة قد فرض تغيراً واضحاً وملموساً ليس فقط فى طبيعة التعامل مع نظرية العمل وإنما فيما أصبح يتبعها من تطبيقات عملية جوهرية كانت تمثل الأساس فى مهامه الإبداعية مع النظرية التقليدية تبدل مدلولها باختلاف نظرية العمل ، ومن هنا برزت المشكلة البحثية التى ترتبط بشكل مباشر بالاختلاف التقنى بين فنى الصورة السينمائى والتليفزيونى فى جزئية هامة ومتخصصة من نظرية العمل تحديداً ، وكيفية تأثر عمل المصور بها.

فالتصوير السينمائى Cinematography يؤول بشكل مباشر إلى نظرية عمل الصورة الفوتوغرافية التى تعتمد على الفيلم الحساس للضوء Sensitive negative film بطبقاته اللونية المتعددة فى تسجيل الصورة تماماً مثل الفيلم الفوتوغرافى الثابت القديم ، وانطلاقاً من هذه النظرية فقد ظل فن التصوير السينمائى منذ نشأته مقترن بالوسيط الفيلمى Sensitive film حتى تم اكتشاف نظرية عمل الصورة التليفزيونية التى بنيت على إشارة الفيديو الإلكترونية Electronic video signal التى اعتمدت عليها نظرية عمل الصورة التليفزيونية فى المجال الإعلامى بشكل أساسى ثم تطورت إلى التقنية الرقمية Digital technology التى سهلت لها الدخول والانطلاق إلى عالم الدراما السينمائية، حيث أصبح المحسس الرقمى Digital sensors أو الـ CCD هو قلب وأساس هذه التقنية الفريدة التى مكنت ولأول مرة من تحويل

الخصائص البصرية للصورة الضوئية إلى إشارة وشفرة رقمية يسهل التعامل معها بمرونة شديدة فى مختلف الوسائط الرقمية وتخزينها على تلك الوسائط الرقمية الجديدة ذات الفوائد العملية الهائلة التى أضحت بديلاً عن الشرائط التقليدية ، بل ومكنت أيضاً من تصحيحها وتعديلها بسهولة أكبر وأسرع من مثيلتها السينمائية الفوتوغرافية التى كان يعيبها إلى حدٍ ما ثبات النتائج التى تسجلت على الفيلم وصعوبة تعديلها إلا فى حدود ضيقة جداً.

أهمية الدراسة:

قد يظن البعض للوهلة الأولى من خلال هذه الدراسة أننا بصدد عرض تحليلات علمية لكيفية تعامل كلاً من الوسيطين مع الصورة الضوئية مع تفنيد علمى دقيق لأوجه التشابه والإختلاف بين الوسيطين ، وهو ما يتنافى فى الحقيقة مع جوهر هذه الدراسة ليس فقط لكوننا قد قطعنا هذا الأمر بحثاً وتحليلاً فى دراسات علمية سابقة ولكن لكون طبيعة هذه الفرضية العلمية التى نتحدث بشأنها تختص بجزئية أخرى هامة تتعلق بجوهر عملية الالتقاط البصرى للضوء المعروفة بمصطلح الـ Capturing، وهنا تأتى الأهمية الحقيقية لهذه الدراسة التى تستعرض كيفية تعامل الوسائط البصرية المختلفة فى كل من نظريتى العمل مع الصورة الضوئية المنعكسة Ref-lected light image من ناحية التعريض الضوئى فى الصورة Image exposure بقطبي معادلة التعريض (الكم Amount – الزمن Time.

تساؤلات الدراسة:

إن الإطار المنهجى للدراسة الذى يدور حول اختلاف مدلول نظرية الصورة ، يقودنا إلى العديد من التساؤلات الهامة التى ترتبط بقدر الاختلافات العلمية التى لاتشتمل فقط على جوهر النظرية وإنما تؤثر بشكلٍ أساسى فى أسلوب التطبيق الذى يرتبط مباشرة بطبيعة عمل المصور وأساليب إبداعه ، وحتى فى القيود التى فرضت عليه تبعاً لهذا الاختلاف التقنى ، وهذا ما يفرض علينا باعتبارنا متخصصين فى هذا المجال الحيوى أن نتطرق لطبيعة هذا الاختلاف فى كل من نظرية عمل الصورة السينمائية والتكنولوجية المتطورة التى تحكم فن التصوير الرقمى الحديث حتى يتسنى لنا الوصول إلى مفرداتها وفهم قواعد تعاملها مع لغة الضوء كماً وكيفاً وأوجه اختلافها عن النظرية الفيلمية الأصلية على نحو صحيح .. فالحرفية فى هذا الفن البصرى تتطلب فهماً كاملاً وواعياً للقدرات التقنية التى يتيحها التطور يوماً بعد يوم حتى تتحقق السيطرة الكاملة والتمكن الكافى للوصول إلى الغاية العملية والتكنيكية التى تضمن للمصور إمكانية تحقيقها بلا أى عيوب أساسية تحول دون ظهورها على النحو اللائق.

المنهج والأدوات:

تم وضع إطار منهجي محكم لكلاً من الدراسة والأدوات البحثية وكذلك التساؤلات التى تجيب عنها نتائج الدراسة .. ففى هذه النوعية من الدراسات العلمية التى نخوض خلالها فى الجوانب التقنية يفرض علينا الأمر اتباع المنهج النظرى التحليلى .. وذلك يسهل على الباحث شرح وتفسير مختلف النواحى النظرية التى أدت إلى تأثر طبيعة عمل المصور نتيجة لتبدل الأساليب والوسائل من الناحية التقنية الرقمية ، وذلك لكى نتمكن من توضيح منهج نظريتى العمل فى ظل التطور التكنولوجى الحديث للوسيط الرقمى وما يمكن أن يؤثر على طبيعة توظيفه مهنياً.

وقد يمكن الاستعانة خلال الدراسة بأدوات البحث العلمى المتبعة كالملاحظة العلمية الدقيقة ، وذلك اللجوء إلى أسلوب البحث المكتبى فى جمع المادة النظرية وترجمة المراجع الأجنبية والنشرات الدورية ومواقع الإنترنت لاستخلاص النتائج بشكل علمى دقيق يخدم غاية البحث.

نظرية الصورة:

التصوير الضوئي Capturing light image هو ببساطة عملية التقاط وتسجيل صور بوساطة تأثيرات الضوء ، فالأشعة المنعكسة من المنظر الذى يتم تصويره Reflected light image تسقط على الوسيط الحسَّاس للضوء فيتأثر بها (حسب طبيعة الوسيط) وينتج عن ذلك صورة تمثل نفس المنظر الذى تم تصويره.

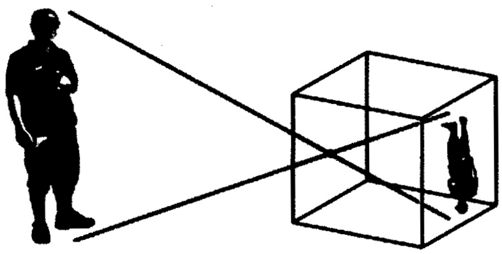
من هذا المنطلق فإن الضوء يلعب فى هذا المجال الدور الرئيس باعتباره المادة الأساسية فى عملية التصوير (سواء كانت فوتوغرافية أو حتى رقمية) ولا يمكن أن تتحقق عملية التصوير بدونه لكونه الوسيط الحامل للمعلومات البصرية ، فالأشعة الضوئية تسقط من المصدر الضوئى على الجسم المراد تصويره ثم تنعكس هذه الأشعة المحملة بالمعلومات البصرية على عدسة ألة التصوير وقد تشكلت أطوالها الموجية بصورة هذا الجسم لتسقط على عدسة ألة التصوير التى تقوم بدورها بتجميعها وإسقاطها على سطح هذا الوسيط الحسَّاس للضوء فى عملية تقنية معقدة يشترك فيها عوامل التعريض الضوئى Exposure factors بطريقة تضمن نجاح الصورة من الناحية التعريضية . Correct exposure

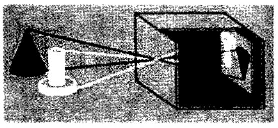
الجدير بالإشارة أن أليات عملية التقاط الصورة Cap-turingتختلف حسب نظرية العمل التى تحكم نوع الوسيط المستخدم ، والتى تطورت من الطريقة التى تعامل بها الوسيط الفيلمى دوماً حتى وصلت إلى تقنيات أخرى تختلف كلياً فى طريقة تسجيلها للضوء بناءاً على ذلك الوسيط الرقمى الجديد وأساليبه التكنولوجية المتطورة.

أولاً ... النظرية الفوتوغرافية Film theory

فى البداية يجدر بنا الإشارة إلى أن فن التصوير الفوتوغرافى (الثابت أو السينمائى) قد اعتمد منذ نشأته علي نظرية التصوير الضوئي فى طبيعة عمله ولم تتغير طريقة عمله وفق هذه النظرية منذ البداية وحتى يومنا هذا ، فمنذ بدايته وما صاحبه من تطور كبير طوال هذه السنوات ظل محافظاً علي نظرياته الثابتة ، وذلك مقارنة بالتصوير التليفزيونى الذى تتغير نظرية عمله يوماً بعد يوم نتيجة لارتباطه بالتطور التكنولوجى الرقمى السريع والمتلاحق.

وبالرغم من التطوير الكبير الذي قد حدث في آلات التصوير وكذلك فى نوعيات الأفلام الخام المستخدمة .. إلا أن نظرية الصورة الضوئية الفوتوغرافية لم تتخطى حدود مكتشفيها في كونها نظرية بسيطة تتلخص في أن الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذي تم تصويره تنفذ من خلال عدسة آلة التصوير ، والتي كما يتضح لنا من الشكل التالى تقوم بدورها بتجميع هذه الأشعة وتسقطها مرة أخرى علي الفيلم الحسَّاس كصورة مقلوبة حيث تختزن الطبقة الحساسة تلك الأشعة الضوئية بداخلها علي هيئة صورة كامنة لحين إعادة إنتاجها مرة أخرى بواسطة عمليات الإظهار وخطواتها.

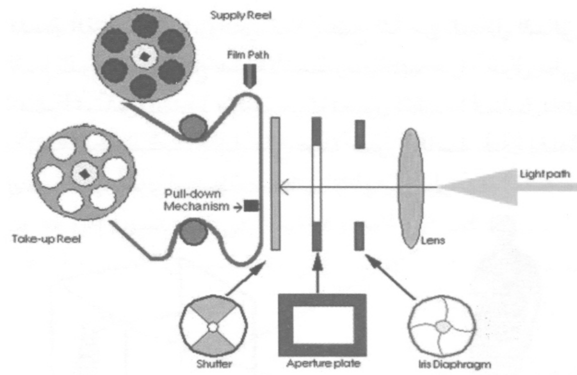




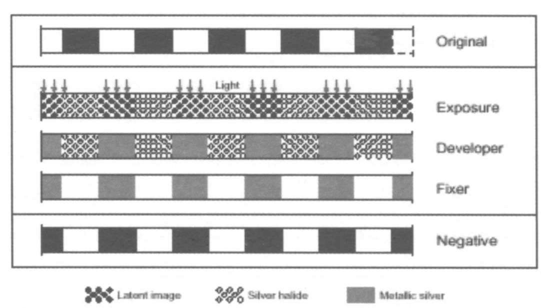
ولما كان التصوير الضوئي كما وصفه الأستاذ عبد الفتاح رياض فى كتابه "ألة التصوير" هو عملية تهدف إلي تسجيل تأثير الضوء علي سطح حساس اعتماداً علي تغيرات طبيعية كيميائية يحدثها الضوء في هذا السطح الحساس بالعجينة الفوتوغرافية المكونة للنيجاتيف الفيلمي .. فمن تلك الحقيقة يتضح لنا بأن عملية التصوير السينمائي تعتبر وسيلة ضوئية كيميائية في المقام الأول وذلك لاحتوائها علي خطوتين أساسيتين لابد منهما حتى تتحقق عملية التصوير السينمائي.

* الخطوة الأولي .. وهى تختص بمرحلة التصوير وفيها يتم الإسقاط البصرى الضوئى للمنظر الذى يتم تصويره علي المادة الحساسة :

وفي هذه المرحلة تقوم عدسة آلة التصوير بتجميع الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذي يتم تصويره في بؤرة العدسة ، ومن ثم تسقطها علي شكل صورة حقيقية مقلوبة علي سطح المادة الفيلمية الحسَّاسة وهي النيجاتيف ، وذلك بعد تحديد فتحة العدسة المناسبة لكمية الضوء النافذ من خلال العدسة وزمن مروره بناءا علي درجة حساسية الفيلم للضوء ، وهو ما نحن بصدده فى هذا البحث وسنتحدث عنه بالتفصيل.



* الخطوة الثانية .. وهى لا تقل أهمية عن عملية التعريض الضوئي للصورة في نظرية عمل الصورة السينمائية والتي بدونها أيضاً لا يحدث إظهار للصورة هي عملية تحويل الصورة الكامنة إلي صورة سلبية Negative Image وهي تعرف باسم عمليات الإظهار ، وفي هذه المرحلة الهامة يتم تحميض النيجاتيف الخاص بالفيلم السينمائي الذى تم تصويره وتعريضه للضوء في المحاليل الكميائية التى تعمل علي إظهار الصورة الكامنة غير المرئية تمهيداً لطبعها لتحويلها إلى صورة موجبة Positive Image يمكن رؤيتها وعرضها ، وهى عملية بالرغم من أهميتها إلا أننا لن نخوض فيها كثيراً حيث إنها لاترتبط بشكل مباشر مع جوهر الدراسة.



إن ما يعنينا بالفعل فى الجزء الأول من نظرية العمل هو تلك الألية التى يتعامل بها الوسيط الفيلمى مع عاملى التعريض الضوئى الكم Amount، الزمن Time واللذان يتم تحديدهما بناءاً على درجة حساسيته A.S.A أى درجة استجابته للضوء .. فالتقاط الصورة الفيلمية يحكم نجاحها عملية التعريض الضوئى التى تعتمد بصورة أساسية على كل من تقدير صحيح لفتحة الديافراجم Diaphragm التى تمثل عامل الكم) المسؤولة عن تحديد كمية الإضاءة الكافية لتعريض الفيلم الحسَّاس ، وكذلك الغالق Shutter الذى يمثل عامل الزمن) المسؤول عن زمن مرور هذه الأشعة الضوئية .. بل يمكن القول أن عملية التعريض الضوئى تعتمد على العلاقة العكسية بين كل من هذين العاملين (الكم والزمن) وهو أمر سنوضحه بشكلٍ كافٍ بعد التعرف على وظيفة عمل كل منهما.

- الديافراجم .. : Diaphragm

وهو التدريج الثانى على هيكل العدسة ويختص بفتحات الديافراجم Diaphragm المسؤولة عن تحديد كمية الضوء التى تصل إلى الفيلم الحسَّاس وبالتالى تؤثر فيه.

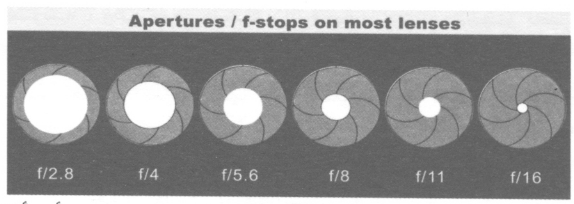


والديافراجم كما نعلم جميعاً يتركب داخل عدسة آلة التصوير من رقائق معدينة تكون إما سداسية الشكل أو عبارة عن شرائح رقيقه متداخلة مع بعضها البعض بطريقة تمكنها من التحكم فى كمية الضوء النافذة للطبقة الحساسة.

ويتم التعبير عن فتحة العدسة بتدريجين مختلفين .. الأول يعرف باسم رقم الفتحة البؤرية ويرمز له بحرف F-Number ، بينما يعرف الثاني باسم رقم التخلل ويرمز له بحرف T-stop ، حيث يعبر الرقم F عن مدى قدرة العدسة على إمرار وإنفاذ الضوء أما رقم التخلل T فيدل على مدى أساس القياس الفعلى لكمية الضوء التى تنفذها العدسة.

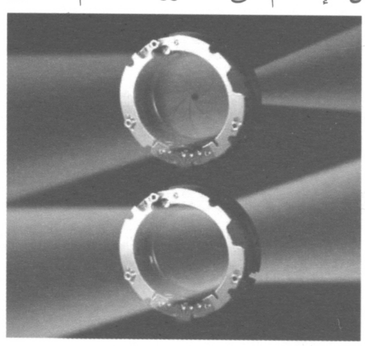
الجدير بالذكر أن هذا التدريج على سطح العدسة الخاص

بالتحكم فى كمية الضوء يسمى أيضاً في أحوال التصوير السينمائى بالديافراجم أما فى ألة التصوير التليفزيونى فيسمى بالأيرس Iris رغم أنه يؤدى نفس الوظيفة ، وفتحات الديافراجم كما ذكرنا من قبل توجد فى عدسة ألة التصوير الفوتوغرافى وتستخدم للتحكم فى كمية الإضاءة التى ستصل إلى الفيلم الحساس ليس فقط بتقليلها ولكن أيضاً بزيادتها ، وذلك يتضح فى التفسير العلمى التالى ..



وتوجد فتحات الديافراجم بوجه عام فى عدسة أى ألة التصوير ، وكما هو واضح من الشكل فهى عبارة عن شرائح من مادة معدنية رقيقة الصنع تتداخل فيما بينها لتعطى لنا هذا الشكل الهندسى المنتظم .. هذه الشرائح الرقيقة قد تتسع أو تضيق بأرقام محددة حسب رغبة المصور ، والذى يحددها بناءاً على كمية الضوء التى يحتاجها فى لقطته.

فإذا كانت اللقطة تحتاج إلى زيادة كمية الإضاءة نظراً لوجود نسبة كبيرة من الإعتام فى الصورة .. قام المصور



بتوسيع فتحة الديافراجم نسبياً كما هو واضح من المثال التالى وذلك حتى يتمكن من تعويض الفرق فى قلة التعريض الضوئى الذى يحتاجه الفيلم الحساس أو الـCCD لإتمام عملية التشبع الضوئى ، بما يسمح بدخول أكبر كمية من الإضاءة إلى الفيلم الحسَّاس أو الـ CCD

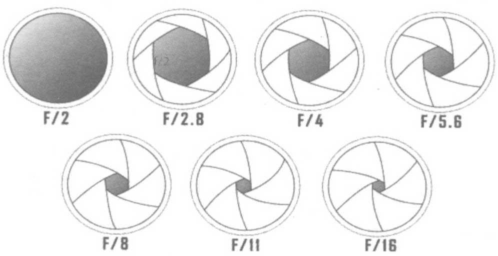
أما إذا رغب المصور فى تقليل كمية الإضاءة نظراً لنصوع الضوء الشديد الذى قد يفسد وضوح معالم اللقطة فسوف يلجأ المصور إلى تضييق فتحة الديافراجم كما يتضح لنا من نفس المثال السابق بالشكل الذى يمكن معه وصول كمية إضاءة مناسبة لإتمام عملية التشبع الضوئى للفيلم على نحو ملائم لدرجة حساسية الفيلم.

والأرقام الدالة على فتحة الديافراجم أو فتحة العدسة هى أرقام ثابته ومتفق عليها عالمياً فى أى ألة تصوير تم صنعها .. وهى على النحو التالى :

f 1.4 – f 2 – f 2.8 – f 4 – f 5.6 – f 8 – f 11 – f 16 – f 22.

هذه الأرقام السابقة التى تدلنا على نسبة اتساع أو انغلاق فتحة العدسة تكون ذات علاقة عكسية مع حجم فتحة العدسة .. فكما نلاحظ من هذا الشكل التوضيحى فإن الرقم الصغير يدلنا على فتحة عدسة واسعة ، والعكس صحيح فالرقم الكبير يدلنا على فتحة عدسة ضيقة .. فالرقم f4 يدلنا على أن فتحة الديافراجم أوسع نسبياً من فتحة العدسة ذات الرقم f11 مثلاً .. كما نستنتج من ذلك أيضاً أن الرقم f16 يدل على أضيق فتحة عدسة بينما يدل f2 الرقم على أوسع فتحة عدسة.





ونظراً للدور الحيوى الهام الذى تلعبه فتحات الديافراجم فى تحديدها لكمية الإضاءة فسنجد أنها تتواجد فى أى ألة تصوير على جسم العدسة فقط ، وهو أمر لم ينشأ من فراغ وإنما له سبب واضح .. فالعدسة كما ذكرنا لها وظيفة أساسية تتلخص فى تجميع الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذى يتم تصويره .. أى أنها المنطقة التى تتعامل مع الضوء بشكل عام (كماً وكيفاً) ومن هنا كان من الأنسب استغلالها أيضاً للتحكم فى كمية الشعاع الضوئى قبل دخوله إلى ألة التصوير وتأثيره فى الفيلم الحساس الذى يمكن أن يتأثر بقلة أو بشدة الإضاءة فيفسد عملية التعريض الضوئى برمتها ، ومن

هنا كانت أهمية وضع فتحات الديافراجم فى هذا الجزء من عدسة ألة التصوير لضمان التحكم التام فى كمية الضوء قبل دخوله لمنطقة التعريض الضوئى فى ألة التصوير.

وفى معرض حديثنا عن الديافراجم نجد سؤالاً هاماً يفرض نفسه بشدة فى مجال دراستنا للتصوير بوجه عام ، وهو يتعلق بكيفية اختيار فتحة الديافراجم المناسبة لظروف الإضاءة المحيطة بموضوع التصوير .. ومن المسؤول عن تحديدها ؟

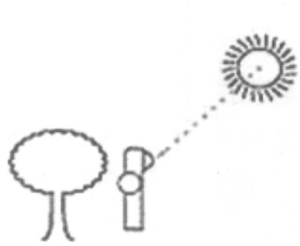
ما من شك أن المصور المبدع والمحترف قادر على تقدير فتحة العدسة بالشكل الذى يمكّنه من إتمام عملية التصوير بشكلٍ صحيح ، ولكن الأهمية الشديدة التى يجب أن تراعى فى تحديد فتحة العدسة والدقة المتناهية التى يجب أن نتبعها فى تقدير عوامل التعريض الضوئى المختلفة تفرض علينا الكثير من الحذر وعدم الاعتماد بشكلٍ مطلق على الخبرة الذاتية فى أمر حيوى يرتبط بشكل مباشر بنجاح الصورة ووضوحها.

فى البداية نوضح أن التطور التكنولوجى قد ميّز فن التصوير الرقمى بإمكانية الاعتماد بشكلٍ أساسى على أجهزة التحكم الإلكترونى فى شدة الإضاءة المدمجة بألة التصوير والمعروفة باسم Belt-in Exposure meter التى تحقق بدورها قدراً كبيراً من عوامل الضبط التلقائى للتعريض فى الصورة مما يوفر عليه جهداً كبيراً ، ولكن الأمر يختلف كلياً فى حالة التصوير السينمائى بالنظام اليدوى التى لاتعمل بشكل أوتوماتيكى وإنما تعتمد على معدات وتقنيات دقيقة فى حساب عوامل التعريض ، ومن هذا المنطلق فقد دعت الحاجة إلى وجود أجهزة دقيقة لقياس شدة وكمية الإضاءة وبناءاً عليها يمكننا تقدير عوامل التعريض الضوئى الصحيح وتحديد فتحة العدسة الملائمة لظروف الإضاءة .. ومن هنا ظهرت نوعية من الأجهزة الدقيقة التى يمكنها قياس عوامل التعريض ومن ثم يمكنها تحديد فتحة العدسة المناسبة على نحو دقيق ، وهى المعروفة بأسم أجهزة .Exposure Meter

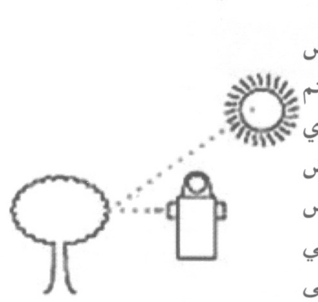


وكما يتضح لنا من خلال الشكل السابق فهى فى أبسط توصيف لها عبارة عن خلية كهروضوئية تقوم عن طريق الكرة نصف البيضاوية المثبتة أعلاها بحساب شدة الإضاءة الساقطة عليها وبالتالى يمكنها تحديد فتحة العدسة الملائمة لقيم التعريض الضوئى ، وهى تستخدم بأن توضع أمام الجسم أو الموضوع الذى يتم تصويره مباشرة بحيث يغمرها نفس الضوء الذى يسقط على الموضوع الذى يتم تصويره بنفس الكشافات الضوئية ، وعن طريق الشاشة الرقمية المزود بها الجهاز تظهر كافة المعلومات التى يحتاجها المصور من كمية الإضاءة وتحديد فتحة العدسة المناسبة لها بناءاً على درجة حساسية الفيلم المستخدمة.

والجدير بالذكر أن مقاييس الإضاءة تتطلب في عملها الكثير من الدقة من قبل المصور لكي يستطيع الوصول إلي تعريض ضوئي صحيح ودقيق للموضوع الذي يقوم بتصويره ، حتى لا يحصل علي قراءات خاطئة قد تنتج من تعريض الخلية الكهروضوئية Photo cell لقدر كبير من مساحة ضوئية غير مطلوب قياسها.



هذا وتنقسم أجهزة قياس التعريض الضوئي إلي أجهزة قياس الإضاءة الساقطة Reflected وهي التي يتم توجيهها نحو المصدر الضوئي نفسه سواء كان طبيعياً كالشمس مثلاً أو صناعياً كمصادر الإضاءة المختلفة للحصول علي تعريض ضوئي.



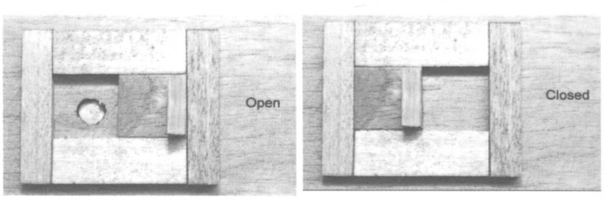
أو أجهزة قياس الإضاءة المنعكسة والتي يتم توجيهها نحو الموضوع الذي يتم تصويره لقياس التعريض الضوئي الناتج من انعكاس أشعة الضوء من نقطة علي الجسم المراد تصويره وتسمى هذه الأجهزة .. Spot Meters وكلاهما لاغنى عنه للمصور في قياس كمية الضوء ونسب الإضاءة.

- الغالق .. : Shutter Speed

يعتبر البعض أن عملية التعريض الضوئى تعتمد بصورة أساسية على فتحة الديافراجم فقط على اعتبار أنها المسؤولة عن تحديد كمية الإضاءة الكافية لتعريض الفيلم الحسَّاس ، إلا أنه وبالرغم من أهميتها الكبيرة فهى ليست فقط الوحيدة المسؤولة عن إتمام عملية التعريض على نحو صحيح حيث إن عملية التعريض الضوئى بوجه عام تعتمد على عامل آخر لايقل أهمية عن فتحة الديافراجم ، وهو مايعرف بالغالق .. Shutter بل يمكن القول أن عملية التعريض الضوئى تعتمد على العلاقة العكسية Opposite relation بين كل من فتحة الديافراجم والغالق وهو أمر سنوضحه بشكلٍ كافٍ بعد التعرف على وظيفة عمل الغالق فى ألة التصوير الفوتوغرافى.

فإذا كانت فتحة الديافراجم مسؤولة عن تحديد كمية الإضاءة المناسبة للفيلم الحسَّاس ، فلابد لنا من وجود وسيلة ما نتحكم من خلالها فى زمن التعريض الضوئى .. فليس من المعقول مثلاً أننا سنختار فتحة العدسة المناسبة لظروف التصوير ونتركها مفتوحة على الفيلم لمدة طويلة دون زمن محدد الأمر الذى سيعمل على تشبع الفيلم بالإضاءة بالدرجة التى سيحترق بعدها نتيجة زيادة تشبعه عن الحد المناسب له.

(b) (a)



ولكى نوضح نظرية عمل الغالق بطريقة سهلة ويسيرة سنفترض من خلال هذا الشكل التوضيحى المبسط أن الدائرة الموجودة فى اللقطة (a) تدل على حجم فتحة الديافراجم التى تحدد كمية الضوء ، والتى لايجب أن تظل مفتوحة بشكل دائم على الفيلم دون وسيلة ما تغلق هذه النافذة الإضائية إلا من خلال مدة محددة محسوبة.

هذه الستارة التى حجبت الضوء عن الفيلم فى اللقطة (b) هى الغالق فى أبسط صوره ، والذى يفتح فقط وقت التصوير للسماح بدخول الضوء على الفيلم ثم يعود ليغلق مرة أخرى ويمنع وصوله للفيلم فى الوقت الذى لايتم التصوير فيه.

نستنتج من ذلك أنه لابد من وجود وسيلة ما فى ألة التصوير للتحكم فى زمن دخول الضوء للفيلم على نحو يضمن لنا إتمام عملية التعريض الضوئى بشكل صحيح دون زيادة أو نقصان ، ومن هنا دعت الحاجة إلى وجود مايعرف بسرعات الغالق Shutter Speedوهى الوسيلة التى يمكن أن نتحكم بها فى زمن التعريض الضوئى لاختيار أنسب مايلائم زمن التعريض فى الصورة تبعاً لظروف التعريض.

وكما يتضح فإن سرعات الغالق هى عبارة عن أرقام تدل على زمن التعريض الضوئى وتصل فى معظم الأحوال لجزء أو كسر من الثانية على النحو التالى :

2 Sec	1 Sec	1\2 Sec	1\4 Sec	1/8 Sec
1\15 Sec	1\30 Sec	1\60 Sec	1\125 Sec	1\150 Sec
1\250 Sec	1\500 Sec	1\1000 Sec	1\2000 Sec	1\4000 Sec

فعلى سبيل المثال حركة الغالق التى تحدث فى زمن قدره نصف ثانية 1\2 Sec أسرع من التى تحدث فى زمن قدره ثانية 1Sec، وكذلك فحركة الغالق التى تحدث فى زمن قدره 1\500 Sec أسرع من حركة الغالق التى تحدث فى زمن 1\150 Sec.

وهكذا يتضح أنه كلما زادت سرعة الغالق كلما قل زمن التعريض حيث ستحول الحركة السريعة للغالق دون دخول كمية كبيرة من الإضاءه ، والعكس صحيح فكلما قلت سرعة الغالق زاد زمن التعريض حيث ستسمح حركة الغالق فى هذه الحالة بمرور كمية أكبر من الضوء ، وهو أمر يدلنا بدوره على نقطة هامة قد أشرنا إليها وهى العلاقة بين كل من كمية الإضاءة وزمن التعريض الضوئى.

العلاقة التبادلية بين الكم والزمن فى التعريض الضوئى:

إذا نظرنا إلى أحد أهم عوامل نجاح الصورة سنجد أن عملية التعريض الضوئى تعتمد كما ذكرنا على العلاقة العكسية Opposite relation بين كلٍ من الديافراجم والغالق .. فإذا ضاقت فتحة الديافراجم وجب زيادة زمن التعريض حتى يتسنى لنا تعويض قلة كمية الإضاءة التى حدثت نتيجة ضيق فتحة الديافراجم ، والعكس فإذا اتسعت فتحة الديافراجم فيجب هنا تقليل زمن التعريض الضوئى ، وذلك تعويضاً عن كمية الإضاءة الكبيرة التى تسببت فيها فتحة العدسة ، الأمر الذى يتضح لنا من خلال المثال التطبيقى الموضح بالصورة الذى

يوضح العلاقة العكسية بين الكم والزمن فى عملية التعريض الضوئى.

(c) (a) (a)



الصور السابقة توضح لنا ثلاث حالات مختلفة من أحوال التعريض الضوئى:

- الحالة الأولى فى المثال ((aتدل على نقص التعريض الضوئى نتيجة قلة كمية الإضاءة عن الحد المطلوب مما أدى إلى ظهور الصورة على هذا النحو.
- الحالة الثانية فى المثال ((bتدل على صحة التعريض الضوئى نتيجة استخدام كمية إضاءة مناسبة لعملية التصوير.
- أما الحالة الثالثة فى المثال ((cفتدل على زيادة التعريض نتيجة توافر كمية الإضاءة عن الحد المطلوب والملائم مما أدى إلى ظهور الصورة بهذا الشكل غير الصحيح.

السؤال هنا الذى توضح إجابته الأهمية الحقيقية للعلاقة التبادلية بين فتحة العدسة وسرعة الغالق هو .. إذا فرضنا وأخطأ المصور فى تقدير فتحة الديافراجم على نحو صحيح سواء بالزيادة كما حدث فى الصورة .. (a) أو بالنقصان كما حدث فى الصورة (.. (cفما الذى يمكن أن يقوم به المصور للوصول إلى نجاح التعريض الضوئى الذى يميز الصورة (b)؟

الإجابة على هذا السؤال تتضح فى طبيعة العلاقة العكسية Opposite relation بين كمية الإضاءة المسؤولة عنها فتحة الديافراجم وبين زمن التعريض المسؤول عنها سرعة الغالق .. فمثلاً فى الحالة الأولى من نقص التعريض نتيجة قلة كمية الإضاءة عن الحد المطلوب كالتى تعانى منها الصورة (a) يجب أن نقوم بتعويض هذا النقص فى كمية الإضاءة بزيادة زمن التعريض للوصول إلى صورة صحيحة التعريض.

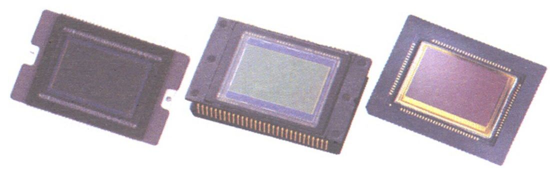
أما فى الحالة الثانية من زيادة التعريض نتيجة توافر كمية الإضاءة عن الحد المطلوب كالموضحة بالصورة (c) يجب أن نعمل على تعويض هذه الزيادة فى كمية الإضاءة بتقليل زمن التعريض للوصول إلى صورة صحيحة التعريض كما فى المثال (b) .

يتضح لنا من كل ما سبق أن ألية عملية الالتقاط البصرى للضوء المعروفة بال Capturing وفق نظرية التصوير الضوئى الفوتوغرافى التى كانت متبعة طوال السنوات السابقة كانت تستلزم قدراً من الحسابات الدقيقة فى ظل وجود وسيط حسّاس للضوء بشكل فرض قواعد محددة فى العلاقة بين طرفى عوامل التعريض .. الأمر الذى اختلف كثيراً فى النظرية الرقمية للصورة التى فرض طبيعة الوسيط الإلكترونى الذى يحكمها قواعد خاصة فى ألية عملية الالتقاط البصرى للضوء تبعاً لطبيعتة الهندسية التى لاتتأثر بالضوء بنفس الطريقة التى يتأثر بها الوسيط الفوتوغرافى الفيلمى ، مما اختلف معه مدلول نظرية الصورة عندما تأثرت بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة والتى ستتضح عند شرح نظرية عملها.

ثانياً .. النظرية الإلكترونية الرقمية Electronic digital theory

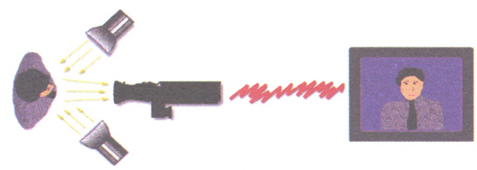
من المعروف أنه لم يختلف كثيراً التكوين الظاهرى لتركيب آلة التصوير التليفزيونى عن آلة التصوير السينمائى ، فالتليفزيون كفن وليد من الفن السينمائى قد عمل على اقتباس كافة مفرداته وعناصره الأساسية ، ولعل أهم هذه الاقتباسات هو شكل الآلة نفسها وهو ما يؤكد أن الفن التليفزيونى كما نعلم جميعاً قد نما على أكتاف الفن السينمائى ، ولكن يجب علينا أن نوضح أن ذلك التماثل لم يأتى فى أى من نظريات العمل والتشغيل وإنما قد جاء فقط على حساب الشكل ولم يمتد إلى المكونات الداخلية ، وإن هذا التشابه قد جاء فى بعض أجزائها كالعدسات على سبيل المثال ولم يتطور عن ذلك ، الأمر الذى يؤكد أن نظرية عمل الصورة التليفزيونية الرقمية تختلف تماماً عن نظرية عمل الصورة السينمائية المتحركة أو الفوتوغرافية الثابتة.

فإذا كان فن التصوير الفوتوغرافى قد اقترن بالوسيط الفيلمى Sensitive filmفإن نظرية عمل الوسيط فى الصورة التليفزيونية قد بني على إشارة الفيديو الإلكترونية Electronic video signal التى إعتمدت عليها نظرية عمل الصورة التليفزيونية بشكل أساسى ثم تطورت إلى التقنية الرقمية ، حيث كان المحسس الرقمى Digital sensors أو ال CCD هو قلب وأساس هذه التقنية الفريدة التى مكنت ولأول مرة من تحويل الخصائص البصرية للصورة الضوئية إلى إشارة رقمية يسهل التعامل معها وتخزينها على الوسائط الرقمية ، وكذلك أيضاً تصحيحها وتعديلها بسهولة أكبر وأسرع من مثيلتها السينمائية الفوتوغرافية التى كان يعيبها إلى حد ما ثبات النتائج التى سجلت على الفيلم وصعوبة تعديلها إلا فى حدود ضيقة جداً.



CCD converts the visual light image to digital electrical signal

بالرغم من اعتماد فن التصوير التليفزيوني أيضاً علي الضوء كأساس لنظرية عمل نقل الصورة التليفزيونية .. إلا أن الضوء هنا في الوسيط التليفزيوني له وظيفة واحدة ألا وهي تشكيل محتوى الصورة التي تلتقطها عدسة الكاميرا التليفزيونية وتحديد الملامح الضوئية لمحتوى الكادر التليفزيوني.



Converting the light energy to electronics (electrical waves).

أي أن التصوير التليفزيونى يعتمد أيضاً علي الإضاءة في نقل الصورة كما فى التصوير السينمائى ، ولكن إلي حد معين وهو تحديد محتويات الصورة عن طريق الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذى يتم تصويره ، وبعد ذلك تقوم الكاميرا بتشفير وتحويل هذه الصورة الضوئية إلي سلسلة متتابعة من الموجات الكهربية الدالة عليها والتي سوف تتكون منها فيما بعد الإشارة المرئية التليفزيونية .Video Signal

هذه الإشارة المرئية يتم إرسالها من كاميرا التليفزيون يعاد تحويلها مرة أخرى من خلال أنظمة العرض إلي صورة مرئية من خلال أنظمة الاستقبال التليفزيوني Receiversالتى تقوم بدورها بحل شفرة الإشارة وإعادة تحويل الصورة الإليكترونية إلي صورة مرئية مرة أخرى ، ومن ذلك يتضح لنا أن الفكرة الأساسية التى بنيت عليها نظرية الصورة التليفزيونية هى تحويل الضوء إلى إشارة إلكترونية.

هذا وتنقسم عملية إنتاج الصورة التليفزيونية إلي خطوتين أساسيتين:

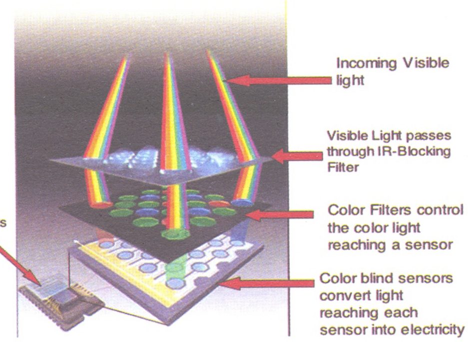
* الخطوة الأولي : تتم أثناء عملية التصوير من خلال المحولات الكهروضوئية داخل آلة التصوير التليفزيوني والتي من شأنها تحويل الصورة الضوئية لإشارة إليكترونية ، وتُعتبر من أهم مراحل إنتاج الصورة التليفزيونية وأساس لنظرية العمل وهى التى تعنينا بألياتها وتفاصيلها العلمية فى مجال هذا البحث.

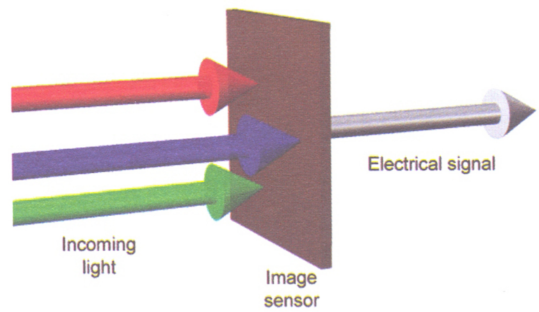
* الخطوة الثانية : وهي عملية تسجيل Recording هذه الإشارة الإليكترونية التى نتجت داخل ألة التصوير التليفزيونية علي وسيط رقمى ذو مواصفات خاصة لتسجيل إشارة الصورة والاحتفاظ بها لحين إعادة العرض مرة أخرى.

الخطوة الأولي في عملية إنتاج الصورة التليفزيونية:

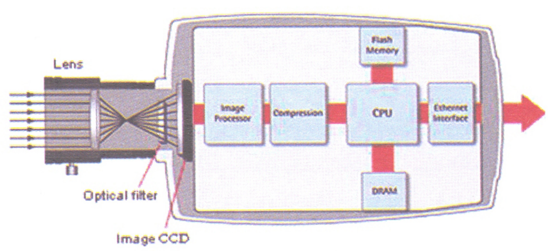
نظراً لأن طبيعة عمل آلة التصوير التليفزيونى الرقمى تعتمد على تحويل الصور الضوئية Visual light images المارة من خلال العدسة إلى صورة إلكترونية رقمية Digital images ، لذا كان لا بد من وجود وسائل تقنية بداخل ألة التصوير الرقمى تعمل على تحليل هذا الضوء المحمل بمعلومات الصورة لتحويله من طاقة ضوئية إلى إشارة رقمية ، ومن ثم تقوم أجزاء أخرى بتشفير هذه الإشارات تمهيداً لإرسالها فوراً إلى شرائح التخزين التى تقوم بالاحتفاظ بها لحين إعادة عرضها مرة أخرى عن طريق حل هذه الشفرة وتحويلها مرة أخرى إلى الصورة الأصلية.

RGB Inside the Camera



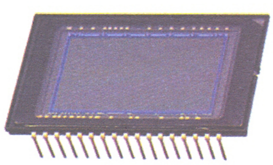


ويتضح لنا أن جميع خطوات عملية التصوير الرقمى تتشابه مع التصوير الفوتوغرافى ، وأن الفرق بينهما فقط يكمن فى طبيعة الوسيط ، فالتصوير الفوتوغرافى يعتمد على الوسيط الحساس للضوء بينما التصوير الرقمى يعتمد على تحويل الضوء إلى إشارة رقمية من خلال المحسس الرقمى Sensor أو الـ CCD الذى يعتبر بمثابة بديل الفيلم الفوتوغرافى ، وهو المسؤول عن آليات تحويل الطاقة الضوئية Light image إلى إشارة رقمية من خلال ما يعرف بعملية تحويل الضوء Converts light energy.



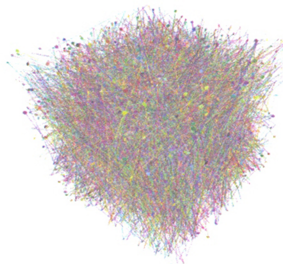
وكما يتضح لنا من الشكل السابق أن شريحة الـ CCD الموجودة بجسم الكاميرا الرقمية هى الألية المسؤولة عن تحويل الضوء لإشارة إليكترونية ، وهذه العملية تتم فى منطقة هامة تقع فى مقدمة الكاميرا التليفزيونية بعد العدسة مباشرة تسمى بوحدة الصورة Image device ، ويتم فيها تحويل الصورة الضوئية Reflected light energy إلى إشارات كهربية Electrical Signals أى بمعنى آخر تقوم بترجمة الصورة الضوئية التى تم تصويرها إلى نبضات كهربية وإشارات إليكترونية يمكن فهمها والتعامل معها من خلال هذا الوسيط الإليكترونى ، ويتم ذلك من خلال ما يعرف بالمحسس الإليكترونى Electronic sensor، وهو يعتبر أساس نظرية عمل ألة التصوير التليفزيونية وأساس لعملية المسح التليفزيونى T.V Scanning، ويحتوى بدوره على كافة آليات تحويل الضوء إلى إشارة إلكترونية من خلال شرائح الـ CCD، ويوجد منه أنواع وأحجام ومقاسات مختلفة تبعا لتصنيف مستوى جودة ألة التصوير التليفزيونية* ، والذى سنستعرض نظرية عمله حتى يتسنى لنا فهم طبيعته.

شرائح الشحنات المترابطة : CCD



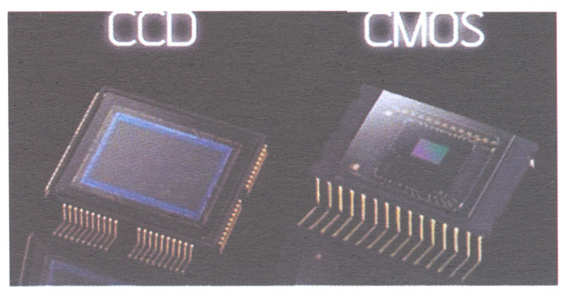
شرائح الشحنات المترابطة Charge coupled devices والمعروفة بمصطلح C.C.D هى تعتبر أساس نظرية التصوير التليفزيونى ولا تتم بدونها ، فهى كما ذكرنا تمثل الجزء الهام الذي يؤول إليه نظام تحويل الضوء للإشارة الإليكترونية التى تمثل لغة الوسيط التليفزيونى برمته ، وهى من الناحية التشبيهية تقوم بعمل المترجم Translator الذى يقوم بالتفسير بين لغتين لايفهم أحدهما الآخر.

فالضوء لغة قائمة بذاتها لاتفهمها الكاميرا التليفزيونية التى لاتدرك سوى اللغة الإلكترونية ، ولكنها فى المقابل مضطرة للتعامل معها حيث إنها الوسيلة الوحيدة لنقل الصورة باعتبار أن الموجات الضوئية هى الوسيط الحامل لمعلومات الصورة ، ولهذا فقد استعانت الكاميرا التليفزيونية بمترجم يقيم بداخلها ويعمل لديها بصفة دائمة ، ووتلخص مهامه الوظيفية بتحويل وترجمة الجمل الضوئية للموضوع الذى تم تصويره وإعادة صياغتها إلى لغتها الأساسية التى تفهمها وهى اللغة الإلكترونية.



هذا وتتركب شريحة الـ CCD من شبكة رقيقة من السيليكون Silicon Chips وضع عليها آلاف الجزيئات الدقيقة من العناصر البصرية Pixels التى تتوهج عند سقوط الضوء عليها منتجة نبضة كهربية لما لديها من خصائص تحول فوتونات الإضاءة إلى شحنة كهربية ، ومن ثم تقوم برسم إشارة الفيديو الرقمية.

والجدير بالذكر أنه كلما زادت عدد هذه الخطوط الموجودة على شريحة الـ C.C.D كلما احتوت على عدد أكثر من عناصر الصورة Pixels وبالتالي تحقق مزيداً من تفاصيل الصورة أثناء نقل الصورة الأمر الذى ينعكس على جودة الصورة النهائية وهذا مايميز جودة كاميرا تصوير رقمية عن أخرى ، وهذا هو بالفعل أساس الاختلاف الذى يمكن أن نحكم عليه بين آلات التصوير الرقمية للهواة وآلات التصوير الرقمية للمحترفين .. حيث أدى التطور الكبير والمتلاحق الذي صاحب التكنولوجيا الرقمية إلي الوصول لعدد أكبر من الخطوط المكونة للصورة فظهرت المحسسات الرقمية عالية الجودة بنظام COMS ذات الجودة الفائقة نتيجة زيادة عدد الخطوط الحاملة للوحدات البصرية مما عمل على زيادة كفاءتها فى جودة الصورة النهائية.



3000 × 2000 pixels (6 megapixels)

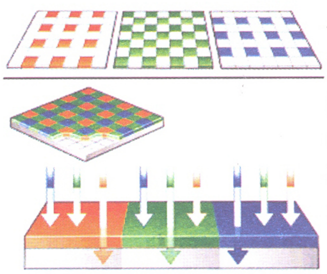
3600 × 2700 Pixels (10 megapixels)

4400 × 2900 Pixels (13 megapixels)

5000 × 3300 Pixels (16 megapixels)

5440 × 4080 Pixels (22 megapixels)

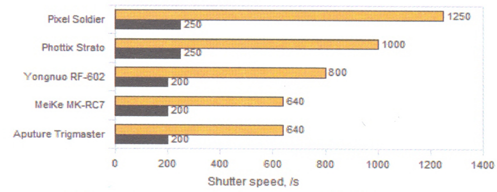
ووفق نظرية الصورة الرقمية تحدث عملية تحويل الأشعة الضوئية إلي إشارة إلكترونية عند سقوط الأشعة الضوئية المحملة بالمعلومات البصرية على شرائح الـ CCD فتتوهج هذه العناصر البصرية Pixels المصفوفة على خطوطها مكونه شحنة كهربية دالة على كل عنصر من العناصر الموجودة على الشريحة بشكل يتناسب مع كمية فوتونات الضوء الذي يسقط عليه من النقطة المقابلة لها فى الصورة الأصلية التى تم تصويرها ، وعلى قدر فوتونات الإضاءة وشدتها تتولد الشحنة الكهربية التى سترسم إشارة الفيديو بنفس الكثافة الأصلية للصورة والتى تحولت عن طريق الـ CCD لإشارة إليكترونية ذات خصائص كهربية Electrical Signals والتى سيتم تشفيرها داخل الكاميرا التليفزيونية من خلال الدوائر الرقمية بها لتحول الصورة البصرية الأصلية إلى إشارة رقمية.



ونظراً لاختلاف طبيعة الوسيط الرقمى عن الوسيط الفيلمى الفوتوغرافى الذى يتميز بالحساسية الضوئية فإن معادلة التعريض الضوئى التى اعتمد الوسيط الفوتوغرافى فى تسجيل الصورة لن تصلح وفق هذه التكنولوجيا الجديدة ذات السمات الإلكترونية الرقمية التى أصبحت الآن لا تتأثر بعوامل التعريض الضوئى المتعارف عليها (الكم والزمن بناء على حساسية الوسيط) لاختلاف عوامل تأثر الوسيط الرقمى بلغة الضوء بشكلٍ عام ، ومن هنا نستنتج أن عملية التحكم فى عمليات التعريض الضوئى تؤول بشكل أساسى فى هذه الحالة إلى فتحات الديافراجم الذى يمثل عامل الكم Amount ودون أى تأثير للغالق الذى يمثل الطرف الآخر لعامل التعريض وهو الزمن Time فى عملية التعريض الضوئى وفق هذه التقنية الرقمية الحديثة.

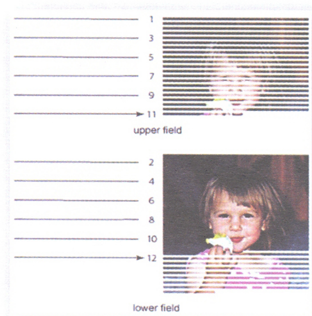
حيث يختلف مفهوم الغالق فى آلات التصوير التليفزيونية عن مثيلاتها من الأنواع الأخرى لكاميرات وآلات التصوير السينمائية التى تعتمد فى نجاح تعريضها الضوئى على العلاقة التبادلية بين كل من الزمن (الغالق) ، والكم (الديافراجم) .. فالغالق فى الكاميرا التليفزيونية يعمل بشكل إليكترونى Electronic Shutter Mode فى توافق أوتوماتيكى

مع الديافراجم Program med with Diaphragm ينتج عنه تقدير صحيح لعاملى التعريض الضوئى.

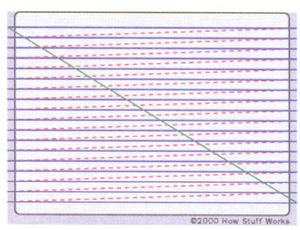


The electronic shutter of TV cameras

وهذا يعود كما ذكرنا لعدم التعامل مع لغة الضوء فى الكاميرا التليفزيونية التى تعتمد على الإشارة الإلكترونية، ولهذا فليس هناك حاجة بشكل أساسى إلى الغالق التقليدى



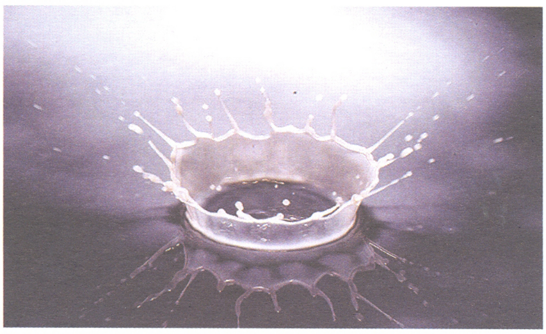
(الستارة) الذى يتعامل مع شعاع الضوء ، ولأن تكوين الصورة التليفزيونية يعتمد بشكل أساسى على عملية مسح الصورة إلكترونياً Scanning فإن مفهوم الغالق يرتبط أكثر بمعدل سرعة مسح الصورة التى يستفاد منها مع الأجسام سريعة الحركة بالإضافة لتحسين معدل جودة الصورة النهائية ، وبوجه عام فإن الصورة التليفزيونية يتم مسحها إلكترونياً بنفس طريقة قراءتنا للصفحة من كتاب باللغة الإنجليزية ،فنحن نقرأ كل الكلمات في السطر الواحد وبالتالي كل السطور في الصفحة بادئين القراءة من أعلي اليسار.



وكما يتضح لنا فإن الشعاع الإليكتروني يبدأ بمسح خطاً أفقياً من خطوط الحقل قارئاً كل العناصر والنقاط التي يحتويها هذا الخط حتى يصل إلي نهايته ثم يرجع الشعاع بسرعة إلي يسار الكادر لكي يبدأ في مسح الخط التالي.

وعندما يعود الشعاع الإليكتروني فإنه لايعيد قراءة ومسح نفس الخط السابق بل ينتقل للخط الذي يليه لأسفل حتى يصل لبداية خط أفقي جديد ليقوم بمسحه بنفس الطريقة السابقة.. وبينما يصل الشعاع إلي آخر خط من خطوط الصورة في نهاية الكادر فإنه يأخذ طريقه مرة أخري لأعلي ليبدأ في مسح كادر جديد وبنفس الكيفية مرة أخرى ، وهذا مايؤكد التأثير المباشر لسرعة عملية المسح التى ترتبط بالغالق الإليكترونى Electronic shutter فى كاميرا التليفزيون بمدى ثبات الأجسام المتحركة.

تأثير الغالق على مدى ثبات الأجسام المتحركة:





وبالرغم من ارتباط عاملى التعريض الضوئى (الكم والزمن) على هذا النحو المستخدم فى النظرية الفيلمية ، إلا أن سرعة الغالق فى ألة التصوير الرقمية تؤثر فى عوامل أخرى إذ أن لها علاقة مباشرة فيما يتعلق بسرعة الأجسام داخل الصورة.

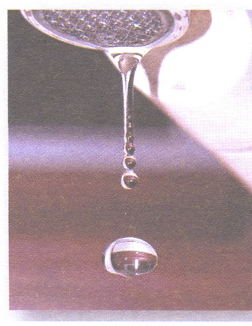
أمامنا الآن مثالين لتأثير الغالق على سرعة الأجسام داخل الصورة ، فقد يتعجب البعض من ثبات نقطة المياه على هذا النحو إلا أن حقيقة الأمر تتضح فى أن المصور قد استخدم سرعة تصوير عالية جداً أدت إلى ثبات الماء بهذا الشكل بالرغم من السرعة الكبيرة التى تسقط بها.

أما فى الصورة الثانية التى تظهر بها أجسام اللاعبين

بهذا الشكل المهزوز غير واضحة فقد حدث ذلك فى الصورة نتيجة لاستخدام سرعة غالق بطيئة جداً أدت إلى ظهور هذا التأثير الذى يحدث فقط فى حالة إذا مازادت سرعة الأجسام داخل الصورة عن سرعة الغالق أثناء التقاطها.

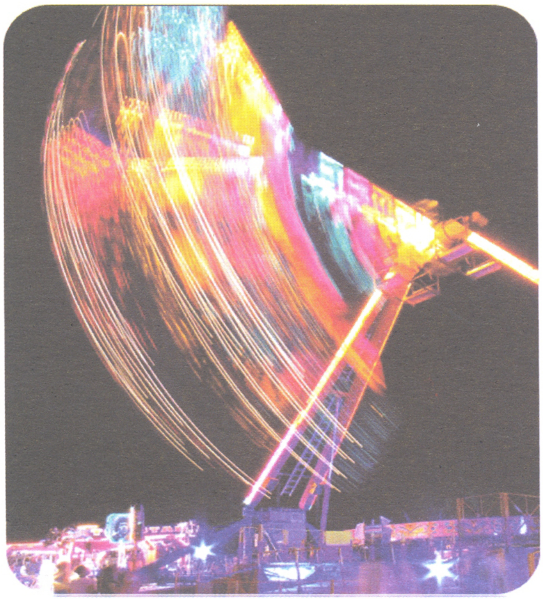
وهذا يقودنا إلى نقطة هامة يجب مراعاتها أثناء عملية التصوير وتتعلق باختيار سرعة الغالق المناسبة لسرعة الأجسام إلا فى حالة ما إذا رغب المصور فى إحداث بعض التأثيرات الفنية التى تنتج من التحكم فى سرعة التقاط الصورة عن طريق الغالق .. فقد وجد أن استخدام المصور لسرعات الغالق العالية تؤدى به إلى ثبات الأجسام فى الصورة النهائية على هذا النحو.





بينما تتأثر الأجسام المتحركة فى ثباتها بالصورة عند استخدام المصور لسرعات غالق بطيئة مما أدى إلى إهتزاز الأجسام فى الصورة على هذا النحو التالى.

هذا ويلجأ الكثير من المصورين المبدعين إلى استغلال هذا الأثر الفنى الناتج من استخدام السرعات العالية والسرعات البطيئة للغالق فى الحصول على صور فنية غاية فى الجمال والإبداع لم يكن من الممكن أن يتم تحقيقها فى الأحوال العادية أبداً بدون الاعتماد على هذه الخاصية .. والأمثلة السابقة يظهر فيها واضحاً الاستغلال الفنى للسرعة العالية والبطيئة للغالق التى أدت إلى ظهورها على هذا النحو الفريد الذى لم يكن ليظهر بهذا الأسلوب الجمالى دون الاعتماد على هذه الخاصية المتميزة التى تخلق لنا عالماً غير نمطي من التأثيرات البصرية الضوئية.



الغالق الميكانيكى فى الصورة الرقمية Mechanical Shutter in digital

بالرغم من كون نظرية الصورة الرقمية بعيدة كل البعد عن توظيف الغالق الميكانيكى التقليدى بسبب عدم تأثر عملية تسجيل الصورة بعلاقة الكم والزمن الضوئية مثلما فى نظرية الصورة الفوتوغرافية ، إلا أنه مؤخراً تم توظيف الغالق الميكانيكى Mechanical Shutter فى آلات التصوير الرقمية الحديثة ، وهو أمر إن لم يدعوا للتعجب والاستفهام فإنه يفرض علينا البحث فى الأسباب التى تدعوا إلى إعادة توظيف هذا النوع من الغوالق التقليدية التى لاتتفق فى نظرية عملها مع نظرية الصورة الرقمية.



Sony PMW-F55 CineAlta 4K Camera

with mechanical shutter

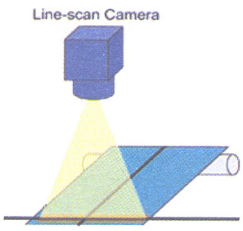
حيث وجد أن إعادة توظيف الغالق الميكانيكى فى آلات التصوير الرقمية لا علاقة له بنظرية تسجيل والتقاط الصورة Capturing التى تحدثنا عنها كثيراً خلال هذا البحث Combination between time & amount، وإنما يتم استغلاله وتوظيفه تحقيقاً لعدة عناصر إيجابية يحتاج لها صانع الفيلم الرقمى ويحققها هذا النوع من الغوالق التقليدية حتى مع نظرية الصورة الرقمية وآلاتها ... وهى:

- تحسين جودة الصورة. Improved Image quality
- تقليل الشوشرة فى الصورة Pattern Noise due to electronic shutter.
- الاستفادة من تغير زاوية الغالق Acquisition from shutter angles.
- تحقيق المشاهدة من خلال محدد رؤية بصرى Optical viewfinder.

أولاً .. تحسين جودة الصورة
Improved Image quality

عندما استطاعت التكنولوجيا الرقمية فائقة الجودة أن تقدم تقنية جديدة تتيح إمكانية التصوير الرقمى بسرعة تسجيل الفيلم السينمائى ٢٤ (كادر/ث ، وذلك لعدم ظهور الفارق فى السرعة أثناء عملية العرض ، والذى حققته شركة سونى من اكتشاف تقنية ٢٤ P التى تعتمد فى نظريتها على تسجيل المعلومات وقراءة بيانات الصورة الرقمية من خلال كادر واحد Single master لكل صورة يتم التقاطها والذى سمى بمصطلح Progressive scan، وليس بنظام الحقلين المتشابكين Interlace فردى - زوجى) الذى اعتمدت عليهم نظرية عمل الصورة التليفزيونية فى مسح الصور .. الأمر الذى أصبح يمكن معه توظيف الغالق الميكانيكى بدلاً من غالق الماسح الإليكترونى المتعارف عليه فى الصورة التليفزيونية ، مما أدى إلى اختفاء الكثير من عيوب الصورة وجعل تفاصيلها عالية الدقة وبالتالى ساهم ليس فقط فى زيادة الجودة النهائية للخطوط العرضية فى الصورة Vertical resolution، بل أيضاً فى إعطاء الإحساس بالحركة المتقطعة تقريباً التى نلحظها بوضوح فى حركة الكادر السينمائى وزاد من إحساس نظرة الفيلم على الوسيط الرقمى Film Look.

ثانياً .. تقليل الشوشرة فى الصورة
Pattern Noise due to electronic shutter

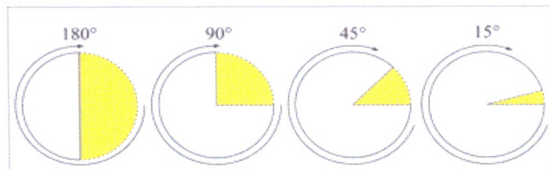


عمليات المسح الإلكترونى للصورة الرقمية الموضحة بالشكل التالى كانت تتسبب إلى حدٍ كبير فى عدم إتمام تشبع الوحدات البصرية للصورة Pixels بالقدر الذى يقلل من قدرتها على التقاط الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذى تم تصويره من خلال العدسة بشكل كاف Fill factor of the pixels، الأمر الذى كان يسبب قدراً زائداً من الشوشرة Noise فى الصورة وخصوصاً فى اللقطات منخفضة الإضاءة Low light، الأمر الذى قل بنسبة واضحة مع استخدام الغالق الميكانيكى وتحقق معه مدىً حيوياً للصورة Dynamic range أكبر من الأنظمة السابقة وساهم فى تحقيق درجة نصوع ونوعية تباين وألوان أكثر مثالية مقارنة بالنظام التقليدى.

ثالثاً .. الاستفادة من تغير زاوية الغالق
Acquisition from shutter angles

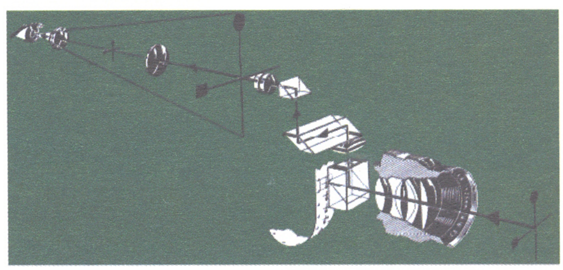
إن استغلال الغالق الميكانيكى فى الآلات التصوير الرقمية الحديثة مكنّ المصورين الاستفادة الكاملة لجميع خواص ذلك الغالق التقليدى ، والتى من أبرزها تغيير زاوية الغالق Shutter angle كما يتضح لنا من الشكل التالى ، وذلك فى مجال يبدأ من $15^{o}, 45^{o}, 90^{o}, 144^{o}, 172^{o}, 180^{o}$

وفى بعض الأحيان تصل زاوية الغالق إلى 230^{o} والتى يوظفها مديروا التصوير بشكلٍ فعّال فى اللقطات التى يتم تسجيلها بخاصية زيادة سرعة اتقاط الصورة Slow motion والتى أصبحت متوفرة اليوم فى الكاميرات الرقمية Digital cinematography بسرعات كبيرة تصل إلى 240 كادر/ ث وهذا ما مكّن مديروا التصوير من إمكانية التحكم فى زاوية الغالق بحرية كما كان يتم من خلال التصوير بالكاميرا السينمائية ، وعادةً ما يفضل مديروا التصوير جعل زاوية الغالق فى أضيق حالاتها فى أحوال تصوير المشاهد البطيئة Slow Motion لما يضيف ذلك من دقة ووضوح على الصورة وخصوصاً فى اللقطات الدعائية والإعلانية.



رابعاً .. تحقيق المشاهدة من خلال محدد رؤية بصرى Optical viewfinder

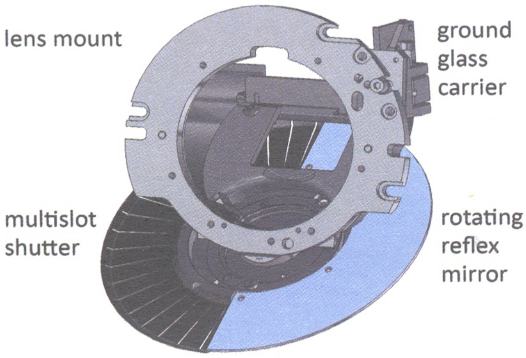
لعل أبرز توظيف للغالق الميكانيكى فى ألة التصوير الرقمية هو ما حققه من إمكانية مشاهدة الصورة من خلال محدد الرؤية بصرياً Optical eyepiece وليس محدد رؤية إلكترونى Electronic viewfinder كما كان متعارف عليه دائماً فى الكاميرات التليفزيونية ، وهو ما ساهم فى تقديم حلاً سيكلوجياً جذرياً كان يمنع كثيراً من مصورى ومخرجى السينما فى أوقات كثيرة من القدوم على تجربة السينما الرقمية لرفضهم التعامل مع هذا الفن الرفيع من خلال كاميرا تليفزيونية حتى وإن كانت فائقة الجودة لافتقادهم لروح الفيلم وإحساس العمل السينمائى ، وهو ما تم العمل عليه تدريجياً من خلال الشركات المصنعة لآلات التصوير الرقمية من تغيير كبير فى شكل الكاميرا لتصبح أكثر تشابهاً مع ألة التصوير السينمائى ، وكذلك تغيير محدد الرؤية من إلكترونى إلى بصرى.



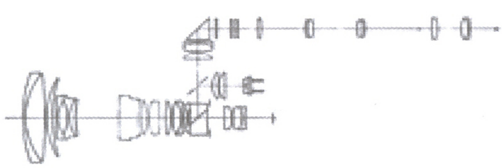
فقديماً كانت محددات الرؤية فى ألة التصوير التليفزيونى عبارة عن دائرة تليفزيونية إليكترونية مغلقة يتم من خلالها عرض ماتم تصويره على شاشة تليفزيونية صغيرة (٢ بوصة) وذلك بعد أن يتم تحويل الإشارة الضوئية المارة من خلال عدسة آلة التصوير لمحدد الرؤية إلى إشارة إليكترونية.



أما محدد الرؤية البصرى Optical eyepiece التى زودت بها آلات التصوير الرقمية الحديثة فهى عبارة عن نظام بصرى يعمل بشكل مركب مع عدسة آلة التصوير ومن خلالها أيضاً ، وبطريقة تمكننا من تحديد نفس مجال الرؤية الذى تراه العدسة التى يتم تصوير المنظر بها ، وذلك عن طريق وسيلة متطورة تسمى بنظام الرؤية العاكس Reflex viewing، وهذا النظام العاكس كما يتضح لنا يعتمد على عكس الصورة التى تم تصويرها على مرآه بزاوية 45^{O} حتى يتمكن المصور من رؤيتها من خلال محدد الرؤية وعلى نفس المحور البصرى للعدسة.



وتكون هذه المرآة عادة مثبتة أمام أو على الغالق الدوار الذى زودت به الكاميرا الرقمية الحديثة ، بحيث يرى المصور الموضوع الذي يتم تصويره لحظة وجود الغالق أمام الـ CCD، وفى لحظة التصوير تتحرك المرآة مع حركة الغالق الدائرية ليتم سقوط الضوء على الشريحة الرقمية CCD الموجود خلف المرآة أو خلف الغالق ، وبذلك يتم تطابق الصورة مع الواقع عن طريق الغالق المرآوى ، والذى يتم تركيبه بحيث يوضع بزاوية مقدارها45^{O} بين محور العدسة ومستوى الشريحة الرقمية.



الخاتمة:

إن كل ما سبق وتناولناه فى هذه الدراسة يصل بنا إلى فرضية هامة تؤكد لنا أنه وبالرغم من كون الصورة الرقمية تعتمد أيضاً علي الضوء كأساس لنظرية عملها فى نقل

الصورة، إلا أن الضوء هنا في التصوير الرقمي له وظيفة واحدة ألا وهي تشكيل محتوى الصورة Shaping التي تلتقطتها عدسة الكاميرا الرقمية وتحديد الملامح الضوئية لمحتوى الكادر فقط ، وذلك من خلال الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذى يتم تصويره Reflected light image، وذلك يعود إلى أن طبيعة عمل آلة التصوير بالنظام الرقمى لاتستجيب للحساسية الضوئية كما فى نظرية الفيلم السينمائى الفوتوغرافى الذى يتميز بكلاً من نوعى الحساسية الضوئية واللونية (Light & Color sensitivity)، وإنما تعتمد على تحويل الصور الضوئية Visual images المارة من العدسة إلى صورة رقمية Digital images .

فإذا كان التقاط الصورة الفيلمية يحكم نجاحها عملية التعريض الضوئى التى كما يتضح لنا أنها تعتمد بصورة أساسية على كلٍ من تقدير صحيح لفتحة الديافراجم Diaphragm التى تمثل عامل الكم) المسؤولة عن تحديد كمية الإضاءة الكافية لتعريض الفيلم الحساس ، وكذلك الغالق Shutter يالذى يمثل عامل الزمن) المسؤول عن زمن مرور هذه الأشعة الضوئية ، وأن جوهر عملية التعريض الضوئى تعتمد على العلاقة العكسية بين كلٍ من هذين العاملين (الكم والزمن- Time & Amount) فإن الأمر قد اختلف كلياً مع الوسيط الرقمى الذى لا يشكل الضوء خلاله سوى وسيلة لتحديد محتوى الصورة Shaping ولا يشارك فى نظرية التقاطها Capturing بنفس الكيفية التى تعتمد عليها نظرية الفيلم ، بما يعكس مدى اختلاف مدلول نظرية الصورة من النظرية التقليدية المتعارف عليها فى الوسيط الفوتوغرافى ، إلى النظرية الحديثة التى اعتمد عليها فن التصوير الرقمى والذى أضحى مستقبل هذا الفن البصرى سواء كان ثابتاً Still imageأو متحركاً .Motion picture

قائمة المراجع

أولاً: مراجع عربية:

- عبد الفتاح رياض : أسس التصوير الضوئى - مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٧١م.
- عمر نصر الدين : الدليل الكامل فى التصوير الرقمى - الدار العربية للعلوم ٢٠٠٥م.
- إبراهيم الفضيلات : الصورة من التماثلية إلى الرقمية - الإدارة العامة للفنون والعلوم ٢٠١١م.
- هشام جمال : التكنولوجيا الرقمية فى التصوير السينمائى الحديث - أكاديمية الفنون ٢٠٠٧م.
- سعيد الشيمى : الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية -الهيئة العامة للثقافة ٢٠٠٩م.

ثانياً: مراجع مترجمة:

- ليزلى.ج هويلر : أسس صناعة السينما " المجلد الأول " - ترجمة سعد عبد الرحمن قلج - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.
- ليزلي.ج هويلر : أسس صناعة السينما " المجلد الثاني" - ترجمة سعد عبد الرحمن قلج، مراجعة وديد سرى،نصرى عبد النور- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م.

-John Alonzo: American Cinematographer Magazine, shooting for films, march 2003.
- Pierre de lespionis : American Cinematographer Magazine, Film & Video, April 2000.
- William Fraker: American Cinematographer magazine, High Definition Camera, October 2002.
- Lanny Raymond: Arts Leisure, The new York times magazine, November 2002.
- www. http://photographylife.com/what-is-shutter-speed-in-photography
-http://isooleil.wikispaces.com/Shutter+Speed
-http://www.davidstringer.info/training/how_television_works.htm
-http://www.earlytelevision.org/prewar_italian_stations.html
-http://www.rit.edu/utl/migration/peopleRedirect.php?person=andpph/text-calibrating-shutters.html
-http://www.photoreview.com.au/reviews/dslr-cameras/advanced/nikon-d90
-http://www.shotaddict.com/wordpress/2009/10/27/7553.html
-http://ovidiubuzziphotography.wordpress.com/2011/12/13/sensors
-http://www.steves-digicams.com/knowledge-center
- http://pro.sony-asia.com/product/pmw-f55

الصوت للسينما الرقمية

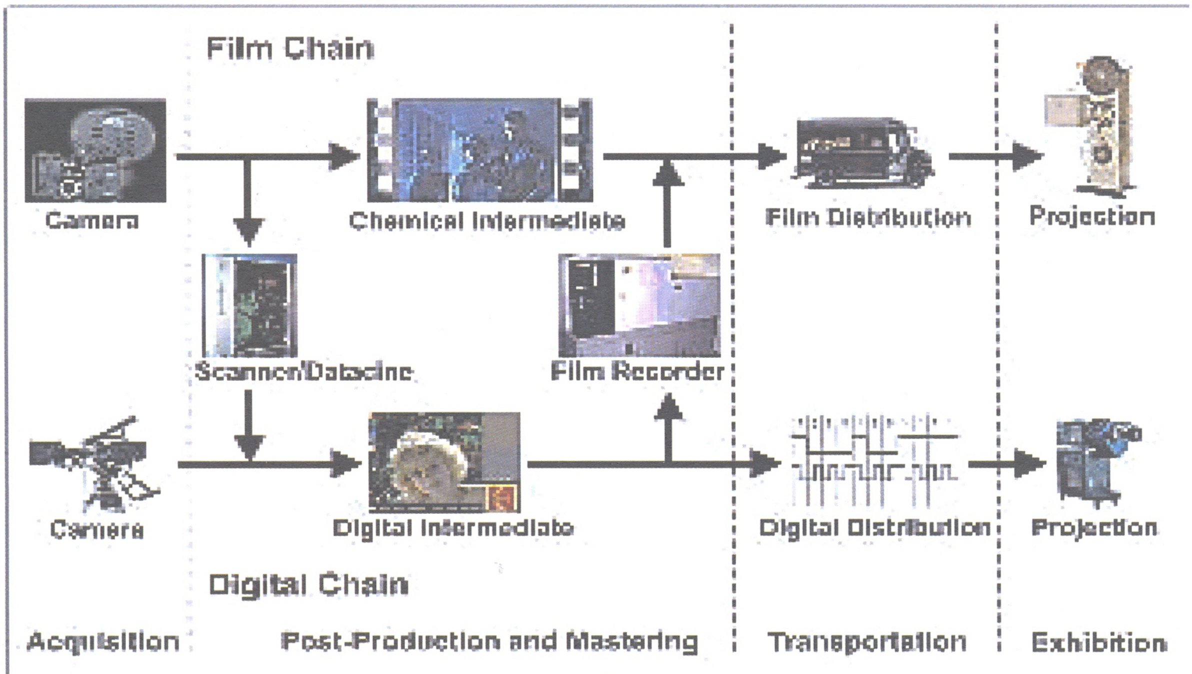
السينما الرقمية Digital Cinema تشير إلى استخدام التقنية الرقمية لتوزيع وعرض الأفلام والتي تم إدخالها لعالم الفيلم عام ٢٠٠٤ حيث إن الفيلم النهائي يمكن توزيعه عن طريق الأقراص الصلبة Hard Disc أو أسطوانات DVD أو القمر الصناعي. ويتم عرضها باستخدام آلة عرض رقمية بدلاً من آلة العرض الضوئية التقليدية. الشكل يبين رسم تخطيطى لمراحل إنتاج الفيلم السينمائي الضوئي التقليدي والسينما الرقمية(١).

ولتحسين تجربة دار العرض لمشاهدي الأفلام، يجب أن يعطي نظام السينما الرقمية جودة صورة عالية وأيضا صوت وعناوين فرعية بجودة عالية.

هشام السيد عنتر
كاتب من مصر

ويتطلب نظام السينما الرقمية وجود خادم Server للتحكم في إدارة وعرض المحتوي لدور العرض المتعددة، ودور العرض تريد هذا المحتوى (الفيلم) مشفر تشفير آمن ويكون من السهل إذاعته. مبادرات السينما الرقمية DCI (1*) تعمل بالتعاون مع أعضاء لجنة معايير SMPTE لنشر المواصفات الخاصة بالسينما الرقمية التي اتفقت عليها بالاستوديوهات الرئيسية . والمواصفات تدعو إلى تشفير الصورة باستخدام ISO/IEC15444-1"JPEG2 وصوت يستخدم " موجة إذاعة مشكلة Modulation عند ٢٤ خانة ومعدل شرائح ٤٨ ك ذ/ث أو ٩٦ ك ذ/ث.

السينما الرقمية التي تتوافق مع معيار مبادرات السينما الرقمية DCI يشار إليها خلال صناعة الفيلم بالسينما الرقمية D-cinema، بينما كل الأشكال الأخرى من السينما الرقمية يشار إليها بالسينما الإلكترونية E-cinema بينما السينما الرقمية تم تحديدها كمعيار؟ مع ذلك فهي ما زالت جزئيا تصاغ بواسطة SMPTE(*2) بدءاً من ٢٠٠٧, السينما الإلكترونية ربما تكون أي شيء بداية من مشغل DVD المتصل بآلة عرض تجارية إلى أي شيء يستخدم في التشغيل بدون التوافق مع المعايير. السينما الرقمية تطورت بمرور الوقت قبل صياغة معايير مبادرات السينما الرقمية. مع ذلك معايير مبادرات السينما الرقمية الحالية تمت بقصد الاختبار المستمر.



(2-97)

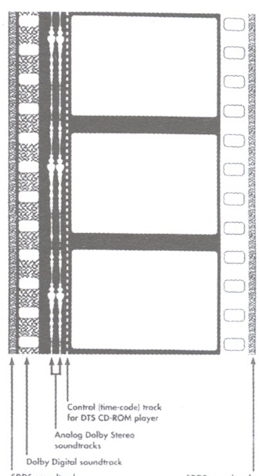
بداية من ٢٠٠٧ الوسيط الأكثر انتشاراً والذي يجمع مميزات العرض الرقمي هو الفيلم ٣٥مم والذي تم مسحه ومعالجته عند ٢ ك أو ٤ ك عن طريق الوسيط الرقمي Digital Intermediate (DI). أكثر المميزات الرقمية هى الماده التى صورت بتفاصيل عالية الجودة 1080 ×1920 (HD) بإستخدام كاميرات مثل سوني Cine Alta والكاميرات الجديدة Arriflex D-20 والتي تستطيع التقاط الصور بتفاصيل ٢ك. بذلك فإن مستقبل السينما الرقمية يتوقع أن يكون لديه معيار التقاط وعرض ٤ ك و ٤,٥ ك،؟حاليا يتم تطوير كاميرات مثل Red One لتكون قادرة على التقاط الصورة بتفاصيل ٤ ك و٦ك. عند التصوير على خام ضوئى فإنه يتم مسح Scan لنيجاتيف الفيلم إلى الشكل الرقمي بواسطة ماسح Scanner وبالتالي تُحول المعلومة الضوئية إلى تشكيل ملف صورة ليتم المونتاج عليها بسهولة. كل هذه الملفات تتوافق لتناسب قائمة المونتاج بواسطة مونتير الفيلم، وعندئذ تصحح الألوان تحت إشراف القائمين على الفيلم. وعندما تكتمل كل عناصر الصورة والصوت، وعناصر المعلومات اللازمة للإنتاج ، يتم تجميعهم بداخل الموزع الرئيسي للسينما الرقمية.

إمكانية وجود نظام تسليم رقمى جديد للفيلم الروائى لدور العرض تعطى فرصا هائلة للتطوير، التوسيع ، التوحيد العيارى ودليل المستقبل لكل مكونات الأنظمة المختلفة وبشكل خاص الصوت. فبالنسبة للصوت النقاد والمصممين لديهم حاله فريده لديهم صفحه نظيفه نسبيا من الورق، بالتأكيد أشكال(صيغ) الصوت تركه لا يمكن نسيانها هذه الصفحة النظيفة هى نعمه ونقمه فى تلك القدره لفعل أى شيء يجب أن يكون دائما مقابل الرغبه فى القيام بشيء ما. نحن هنا سنشير لعدد الانقسامات الموجودة حاليا مع الصوت فى عملية تحديد السينما الرقميه. كما نستكشف الفرص والطريق الذى أخذه الصوت فى الفترة الأخيرة وأيضا المستقبل للصوت فى السينما الرقمية. وكما جاء فى تقرير الصوت لـ : SMPTE DC28.6

إن الانتقال من الصوت التناظرى Analog إلى الصوت الرقمى Digital فى كل أشكاله تم توثيقه فى نهاية القرن العشرين. التسجيل ، المونتاج ، الماستر والتوزيع كلها تغيرت بالكامل أو جزئيا نتيجة التحول إلى الوسائل الرقمية ووسيط التسليم. وقد بلغ تطوير الصوت الرقمى للسينما حاله

من النضج فى عام ٢٠٠٠ وهناك نسبة كبيرة من مسارات الصوت Tracksتم إذاعتها بواحد من ثلاثة أنظمة تسليم رقمية وضعت فى العقد السابق. أكثر من ٨٥٪ من نسخ العرض الفيلمى كانت تحمل كل المسارات التناظرية والرقمية. الصورة كانت لا تزال تعرض من الفيلم ٣٥ مم مع ذلك كل أنظمة الصوت الرقمية السينمائية حتى الآن تتم بشكل متزامن أو تذاع من الإشارات المخزنه بشكل ضوئى على نسخ الفيلم. نسخ العرض السينمائى الغير فيلمية(الرقمية) تتم الآن، وقد تم تجهيز دور عرض كثيرة بأجهزة العرض الرقمية وقدمت أفلام تم إذاعتها من الشريط الرقمى أو مشغلات التليفزيون ذو الجودة المتناهية HDTV والذى يستخدم القرص الصلب H.D. التحسينات فى صوت السينما لا زالت ممكنه والانتقال من السينما التناظرية التى تستخدم عرض الفيلم ٣٥ مم إلى كل حالات السينما الرقمية الممكنه بفضل ظهور آلات عرض السينما الرقمية ذات الجودة العالية والوسائط الرقمية للتوزيع هو الوقت المناسب لجعل الانتقال لمستوى أعلى للأداء الصوتى فى دور العرض"(٢).

حدثت تحسينات وابتكارات هائلة لصوت الفيلم منذ بداية فى أواخر العشرينيات، وبرغم العديد من أن الأنظمة جاءت وذهبت إلا أنها استقرت فى أواخر الأربعينيات على صيغة الصوت الضوئى والذى يستخدم مسار ضوئى مزدوج متغير المساحه ويشغل ٧٨ مم على الجانب الأيمن للفيلم ٣٥ مم ، هذه الصيغه الفيلمية لها إمكانية التجسيم أو الصوت ذو القناتين والتى لم يتم استغلالها حتى منتصف السبعينيات. فى الخمسينيات والستينيات أصبحت كلا من الصيغ الصوتية ذات الأربعة مسارات والستة مسارات المغناطيسية منتشرة، هذه الصيغ قدمت الصوت المتعدد القنوات لكل صيغ العرض الـ ٣٥ مم أو ٧٠ مم. جلبت منتصف السبعينيات تغيير هام فى صوت الفيلم، طورت شركة معامل دولبى نظام التجسيم الدولبى لمسارات الصوت الضوئية



مما سمح بتحسن فى الإستجابه الذبذبية Frequency Response، المدى الحركى Dynamic Rang وعدد القنوات مقارنة بمسارات الصوت الضوئية التقليدية. hستخدمت دولبى نظام خفض الشوشرة وحسنت المدى الحركى تقريبا ١٠ ديسبل والأهم هو خفض الشوشرة. كما أدخل نظام المصفوفة Matrix حيث تم تشفير أربعة قنوات للصوت فى قناتين على مسار الصوت الضوئى، وعند الإذاعة فى دار العرض يتم فك الشفرة لهاتين القناتين إلى القنوات الأربعة الأصلية، إذا كانت دار العرض غير مجهزة بجهاز فك الشفرة Decoder فإنها تذيع مسار أحادى تقليدى، فى التسعينيات الدولبى المجسم أصبح بحكم الواقع صيغة مسار الصوت الضوئى السليم. العديد من المكونات لنظام دولبى أصبحت نظام عيارى رسمى. أيضا حسنت دولبى المسارات الستة المغناطيسية على الشريط ٧٠ مم بتطبيق نظام خفض الشوشرة واستخدام القناتين رقم ٢ و ٤ لتعزيز التردد المنخفض والمحيط المجسم. ولكن النسخ الـ ٧٠ مم الأولى كانت غالية الثمن وبالتالى كان تستخدم فى الأعمال الضخمة فقط. فى أواخر الثمانينيات كانت نسخ الـ ٧٠ مم نادرة فمقابل ١٥٠٠ نسخه ٣٥ مم كان هناك ٢٠٠ نسخه فقط ٧٠ مم. كما واصلت تكلفة الـ ٧٠ مم فى الزيادة، وكان الصناعة تضغط لإيجاد طريقة للحصول على جودة صوت لصيغة الصوت الـ ٧٠ مم بتكلفه تعادل الـ ٣٥ مم.

فى أواخر الثمانينيات كانت SMPTE تقوم بأبحاث لزيادة عدد القنوات وأماكن السماعات فى المستقبل وكتبت توصية تصف ما يعرف اليوم بصيغة ٥,١ قناة (شمال ، منتصف ، يمين ، محيط شمال ، محيط يمين ، وقناة الصوت الغليظ). كما ظهر فى التسعينيات عدد من الشركات كانت تبحث عن سبل لتوفير الصوت الرقمى على نسخ العرض ٣٥ مم ، قبل منتصف التسعينيات كانت هناك ثلاثة أنظمة صوتية رقمية منفصلة موجودة لتلبية الرغبة لعمل نظام ست قنوات على الفيلم ٣٥ مم، اثنين من الشركات هما دولبى Dolby وسونى Sony قدما نظام قنوات صوتية موضوعه بشكل فعلى على الفيلم ٣٥ مم، أما الشركة الثالثة فهى صوت السينما الرقمية DTS والتى وضعت نظام فيه الست قنوات توضع على أسطوانة مدمجة منفصلة CDROM مع مسار للتحكم T.C موضوع على الفيلم(٣).

معظم الأفلام المنتجة حاليا تستخدم على الأقل واحد

من أنواع مسار الصوت الفيلمي ذات ٥,١ قناة، معظم الأرقام الحاليه تبين أن الدولبي الرقمي لمعامل دولبي يتم استخدامه في حوالي ٤٢٥٠٠ دار عرض، أما نوع DTS فيتم استخدامه في حوالي ٢٢٠٠٠ دار عرض ولم يعد متاح للشراء بعد، أما نوع سوني SDDS فيوجد في حوالي ٨٠٠٠ دار عرض. لا توجد إحصاء بعدد دور العرض التي تستخدم أكثر من نظام مما يجعل من المستحيل معرفة عدد دور العرض المجهزة بشكل رقمي في العالم ومع ذلك فإن الرقم أكثر من ٥٥٠٠٠(٤)

نحن جميعا على دراية اليوم بالعالم التنافسي للسينما ذات الصوت الرقمي، هناك ثلاث صيغ كبرى موجودة جنبا إلى جنب وكل منهم له طريقة الضغط والتخزين الخاصة به وأيضا كل منهم يحتاج رؤوس قراءة Headsخاصة وفك تشفير خاص لإعادة إنتاج إشارة الصوت الرقمي. بالقليل من الاستثناءات فإن النتيجة النهائية للسماع عند المشاهدين تكون نفسها، فكل صيغة قادرة على إنتاج ٥,١ قناة أو ٦,١ قناة مع الاستثناء الوحيد من القاعدة وهو ٧,١ قناة والذي يعاد إنتاجه بنوع واحد فقط من الصيغ وهي صيغة SDDS الخاصة بسوني. والنقطة هي أنه بالرغم من الطبيعة التنافسية للصوت الرقمي فإن تجربة المشاهدين تكون نفسها في كل الحالات. الطبيعة التنافسية للسينما الرقمية اليوم تنبع من التقنيات شديدة الاختلاف لخلق هذه التجربة الصوتية.

نظرا للتحديات المقدمة من كل هذه الأساليب للتخزين المختلفة تماما وفي بعض الأحيان مخططات ضغط مختلفة للغاية، وبالرغم من الحرفية التقنية التي بذلت في كل من هذه الصيغ الصوتية الرقمية فإنها تنتج فارق قليل من التجربة للجمهور. هذه المنافسة بين شركات الصوت الرقمي الكبرى أجبرت القائم على العرض للاستثمار في مجموعة كبيرة من المعدات الألكترونية والتي لم تفعل سوى القليل من تعزيز الصوت في دار العرض. فلا عجب من شكوى القائمين على العرض من حالة الصوت الرقمي اليوم. للمساعدة في التغلب على هذا العبء وإعطاء مميزات أكثر أصبح التوزيع يتم بكل المسارات الصوتية الرقمية الثلاث، ومع ذلك تم الضرر بالفعل. أليس كان من الأفضل تشجيع القائمين على العرض الاستثمار في إضافة أصفف من السماعات والمكبرات؟ فالمزيد من القنوات سيسمح للمنتج لخلق مزج Mix مميز ومثير للإهتمام وإثراء تجربة المشاهدين.

دخول عالم السينما الرقمية

منذ البداية فرضت السينما الرقمية تغييرا كبيرا في مجال إذاعة الصوت الرقمي ، بدلا من التنافس على مكان المسار الصوتي على الفيلم والتصدي للتحديات التقنية التي تفرضها هذه الطرق يتم تسليم الصوت الرقمي في شكل ملف كمبيوتر، وبالتالي ذهبت التحديات التقنية التي كانت تفرضها طرق التخزين على الفيلم. في الواقع إذا نظرنا إلى صيغة السينما الرقمية المستخدمة اليوم يتم تخزين الصوت بمعدل ٢٤ خانة بدلا من استخدام أحد مخططات التخزين السابقه، أكثر من ذلك يتم تخزين الصوره أيضا في ملف رقمي وهذا يفرض بعض المعايير التي تحد من الاختلافات المحتملة على إشارة الصوت المخزنه، ومع ذلك نموذج السينما الرقمية أمنه من حيث اختلاف مخطط التخزين والإذاعة عن السابق. السؤال هنا بالنسبة للصوت الرقمي في السينما الرقمية المستقبلية هو مدى الدقة في تحديد طريقة التخزين وكيفية التمييز عن السابق؟ للأسف لا يزال هناك مجال في السينما الرقمية لهذا النوع من التقنيات الهندسية الماكرة والتي من شأنها أن تؤدي لاحتكار نظام الصوت. المشكلة هي ليس إذا ما كان هذا ممكن، ولكن عما إذا كان القائمين على الإنتاج سيسمحوا بهذا. قد يبدو هذا مفاجئا بعد كل شيء كيف يكون ذلك بالنسبة لشركات الصوت؟

لنلقي نظره على نموذج السينما الرقمية اليوم متوسط حجم الملف للفيلم الـ ٩٠ دقيقة يكون حوالي ٤٠ جيجابايت ويكون الصوت حوالي ٥ جيجابايت أي أن الصوت يشكل ١٢٪ من مساحة التخزين وذلك بالنسبة للصوت ٥,١ قناة. إذا كنا نريد صوت أكثر ثراء وإثارة للإهتمام في المستقبل سنحتاج لقنوات أكثر وبالتالي ستزيد مساحة التخزين المخصصة للصوت وهذا يمهد الطريق للضغط والضغط يمهد الطريق لتباين المنتجات كما نعرفها اليوم وعلى الرغم من ذلك هناك جهودا للتوحيد (المعايرة).

هذه الحسابات على الرغم من الشكوك الخلافية المقدمة بواسطة معلومة الصورة إلا أن السينما الرقمية منذ بداياتها دعمت ألات العرض عالية الجودة منتجة ملفات صورة أكبر، هذه الملفات الكبيرة للصورة تصبح ضرورية لتخزين معلومات إضافية مطلوبه للتفاصيل العالية حتى مع الضغط، وملفات الصورة الأكبر ستقلل النسبة المخصصة لتخزين الصوت الرقمي

وبالتالى سيحتاج الصوت أيضا للضغط بعد زيادة عدد القنوات. مع ذلك ضغط الصوره قد يكون مرغوب وسهل معايرته. وحتى بدون ضغط لا يزال هناك مجال لاحتكار الصوت . السينما الرقمية توفر وسيلة المعلومة الوصفية المتطورة (3*) Metadata والتى تعنى معلومة عن معلومة أو بمعنى أكثر عملية المعلومة التى تصف محتويات الملف والمعلومة الوصفية تكون مفيده حيث يتم قراءتها أليا معطيا وسيله لتطبيق تعليمات محدده خلال ملف الصوت المخزن والتى يتم قراءته بواسطة نظام إذاعة الصوت الرقمى. خلال المزج يعمل مهندس المزج على تضمين بعض التعليمات والأوامر فى المعلومة الوصفية لفيض الصوت الرقمىStream أو ببساطة تضمين الأوامر فى فيض الصوت نفسه. هذه الأوامر يتم التعرف عليها بواسطة أجهزة التشغيل مما يدفع القائمين بالعرض لشراء موديلات معينة من معالجات الصوت للإذاعة بشكل صحيح لمسار الصوت الفيلمى. فى العالم المثالى التغييرات الجذرية لأنظمة الصوت التى تفرضها السينما الرقمية تُحول الاستثمار من قمع مُعالجات الصوت Processors المتعددة إلى مكبرات وسماعات إضافيه، وهذا ينبغى أن يحسن فى تجربة المشاهد. وهو ما يكون مطلوب لمواصلة التميز للسينما عن الأنظمة المنزليه. بلا شك أن هذا يسبب متاعب لشركات المعالجات السينمائية وبالرغم من ذلك أنظمة السينما الرقمية تفرض تحديات تقنية فريدة مما يترك مجالا للمنتجات للعودة للمنافسة على أساس الجودة والتميز وليس على أساس الاحتكار الصوتى. بدلا من إنتاج منتجات تقنية عالية والتى توفر التجربة للمشاهدين هناك احتمالية لميزة معالجات السينما الرقمية المتطورة التى توفر القدرة على التطوير. من بين المميزات التى يمكن للمرء أن يتصورها هو معالجة الوحدات، دعنا نقول إن لدينا فى السينما الرقمية شاشة دقيقة جدا ونظام صوت رقمى ١ , ٥ قناة لكن الميزة المطلوبة تتطلب نظام ٢ , ٧ قناة هذا يعنى إضافة سماعة غليظة وسماعتين كاملتين النطاق فى القاعة. لا يحتاج هذا إهمال استثماراتنا السابقة فى معالج الصوت الرقمى بدلا من ذلك ينبغى أن نكون قادرين على إضافة معالج جديد موازى لتوسيع القدرة للمدخلات والمخرجات الصوتية. السينما الرقمية تفرض بوضوح نظام جديد فى عالم الصوت الرقمى وتوفر القدرة على الإستثمار فى المعدات الصوتية التى تضيف بشكل واضح لتجربة المشاهد وهذا يتطلب جهد وافر من واضعى المعايير والمنتجين.

أحد أكثر الأسباب لتوحيد الصوت فى نظام السينما الرقمية الجديد هو تجنب تكرار صوت الحروب المتلازمة فى التسعينيات. نوع واحد يكون لديه مزايا عديدة ومطلوب لمواصفات الصوت للسينما الرقمية، ويصبح السؤال عندئذ هو ما الذى ينبغى أن يشمله هذا النوع الصوتى وما لا يشمله؟ المزايا المحتملة موجودة فى الجدول التالى بدون ترتيب للرغبة(٥)

المميزات المتحملة	المميزات	المشاكل
القنوات الإضافية	القدرة على نقل الفراغ الصوتى بطريقة أكثر واقعية	تحديات التطبيق والمال مقابل المنفعة
قنوات الصوت المنفصلة	لا يوجد تشفير المصفوفة	يحتاج عرض نطاق أوسع
تشفير تعديل النبضة PCM أو خفض المعلومة الصوتية	PCM هو الصيغة العيارية وذو جودة عالية	يكون مطلوب عرض نطاق أوسع ومساحة تخزين أكبر
الصوت الذكى – مدى حركى قابل للتحكم	تمثيل أقرب لرؤية المخرج	وقت أطول للدوبلاج
الصوت الذكى – مزج ألى لأعلى ولأسفل Up/Down Mix	القدرة على إرسال ماستر واحد والذى تم ضبطه لترتيب دار العرض	سيكون دائما حلا وسطا ويحتاج مزيد من الوقت للدوبلاج
الصوت الذكى – تحكم فى المعلومة الوصفية ، معلومة الإمكانيات الحركية والثابتة	تمثيلات أفضل	لا يوجد
إدارة حقوق الصوت الرقمى – التشفير	الأمان من القرصنة	يكون مطلوب التشغيل المستمر وإدارة المفتاح
إدارة حقوق الصوت الرقمى – التحكم فى الوصول	موفر المحتوى يعرف دائما ما يحدث وهناك أكثر من متحكم	إيجاد قواعد للعمل – الرقيب الأعلى
العلامة المائية – الموقع والزمن	منع القرصنة	لا يوجد
معدل زمن ثابت	لن يضطر الصوت لمتابعة الصورة	لن يضطر الصوت لمتابعة الصورة – إحتمالية التغيير فى البنية التحتية للأجهزة.
وسائط التحاور العيارية – الموصلات والنوع	سهولة التبديل والمزج بين صانعين متنوعين	لا يوجد
اللغات المتعددة	ستوحد العروض فى جميع أنحاء العالم وبلغات مختلفة	عرض نطاق إضافى ومساحة تخزين كبيرة
نماذج متعددة	دور العرض سيكون عندها حفلات نهارية وأخرى مسائية	مشاكل إبداعية للمخرجين ووقت أطول للمونتاج والدوبلاج
الوقت وبالتالى المال – توفير فى مرحلة الإنتاج اللاحقة –	توفير الوقت والمال	لا يوجد

الهدف من أى إقتراح أو صيغة صوتية هو تحقيق التوازن بين الإحتياجات ورغبات أصحاب المصلحه فى هذه العملية. السينما الرقمية لديها ثلاثة مجموعات من أصحاب المصلحه الرئيسيين وأعداد لا تحصى من أصحاب المصلحه التابعين، موفرى المحتوى (موزعى الأستديو) ومقدمى المحتوى (العرض) وصانعى المعدات يشكلوا المجموعات الثلاث

الرئيسية. فى أى مكان للسينما الرقمية هؤلاء المجموعات الثلاثة لهم احتياجات ورغبات متباينة وهذا يُوجد معارضة. على الرغم من أنه فى بعض الأحيان تبدو هذه المعارضة غير موجودة فى الواقع إلا أن التاريخ أثبت أن المعايير والاتفاقيات لا يمكن أن تتحقق بالكامل.

من وجهة نظر القائمين على الصوت (الصوت لديه مشاكل ذاتيه أقل) فإنهم يتوقعوا المزيد من الخلاف والاتفاق وعموما هذه هى الحاله. الصيغه الوحيدة المناسبة لكل من الموزعين والعارضين أن تكون صيغه أكثر كفاءه اقتصادية. الصانعين قد يوافقوا أو لا يوافقوا بسبب أن الكثيرون يعتقدوا أن السوق صغير جدا بالنسبة للبائعين والطريقة الوحيده لتعويضهم هو إعطاءهم بعض الحماية عن طريق أنظمة الملكية، مثلا العدد الكلى للوحدات الحالية المباعة فى حوالى ١٠ سنين للأنظمة الرقمية الثلاثة هو ٧٠٠٠٠ وحده، وهذه ليست سوق كبيرة مما دفع بعض الشركات المصنعة لتفضيل طريقة الملكية و/ أو الفوائد العرضية للمستهلك لتعويض التكلفة للبحث والتطوير.

على الرغم من أن المشكلة واضحة تماما فإن الصيغة الوحيدة لا تكون ميزة فقط فى الصوت مع أو بدون توافق. الإمكانيات الأخرى للصوت ستكون لها درجات متفاوته من القبول فى المجموعات الثلاث الرئيسية والمذكورة فى الشكل:

ميزة الإمكانية	الأستديو/ الموزعين	القائمين بالعرض	الصانعين
القنوات الإضافية	بشكل عام نعم	ربما	بشكل عام نعم
القنوات الصوتية المستقلة	نعم	نعم	نعم
الصوت ذو تشفير تعديل النبضة PCM وخفض المعلومة الصوتية	تشفير تعديل النبضة PCM ما لم يكن عرض النطاق محدد	PCM أو صيغة تشكيل رقمية مفردة	بشكل عام غير مهتم
الصوت الذكى	نعم	ربما	ربما
إدارة حقوق الصوت الرقمى	نعم	ربما	ستوفر عند الرغبة
العلامة المائية	نعم	بشكل عام نعم	ستوفر عند الرغبة
المعدل الزمنى الثابت	بشكل عام نعم	بشكل عام غير مهتم	الرغبة فى معدل عينة ثابت
وسائط التحاور العيارية – الموصلات والنوع	نعم	نعم	نعم
إمكانية ضعاف البصر وضعاف السمع	نعم	نعم	نعم
اللغات المتعددة	نعم	ربما	بشكل عام غير مهتم
النماذج المتعددة	ربما – قضايا محتملة مع الفنانين وزمن الإنتاج اللاحق	ربما	بشكل عام غير مهتم
الزمن ، المال ، التوفير فى مرحلة الإنتاج اللاحق	نعم	ربما	بشكل عام غير مهتم

بشكل عام الموزعين يدعموا الميزات التى تساعدهم على بيع المزيد من التذاكر فى شباك التذاكر والصانعين يرغبوا فى شيء ما يميزهم عن الأخرين.

المعايير Standards

فى أى صيغه جديدة إحترافية أو إستهلاكية واحده من طريقتين ٦ هى التى تحدث:

الأولى يمكن تسميتها طريقة السوق العيارية وهى حيث تكون شركة أو مجموعة شركات نجحت فى الحصول على الكتلة الحيوية فى السوق عادة بنظام وتصميم خاص. إذا تم التوصل للكتلة الحيوية ومنظمات الصناعة والهيئات العيارية مثل SMPTE تشرع فى توضيح هذه الطرق فى معايير "بعد الحقيقة". المثال الجيد هو نظام الدولبى المجسم Dolby Stereo من حيث الإستجابة الذبذبية ومستويات النظام وإستخدام التردد المنخفض والأدوات الأخرى للصيغة والتى أصبحت معروفة كحقيقة فى معايير الصناعة وأخيرا معايير* SMPTE/ANSI، وتطبيقات الـ SMPTE الموصى بها والإرشادات الهندسية.

بينما هذه الطريقة للحصول على المعيار تكون ممكنه فى السينما الرقمية فإنه من المستبعد جدا أن يحدث نظرا لأن الموزعين والعارضين يرغبوا فى صيغة واحده تكون معايرة قبل النشر.

الطريقة الثانية تسمى عملية المعايير خلال هيئات المعايير وهو الوحش متعدد الأوجه المتداخل مع التقنيات ، السياسات وإدارة الأعمال. هذه العملية فى أسوأ حالاتها لا تنتج شيئا على الإطلاق وعند أفضل حالاتها المعيار الكامل الذى لا يسمح بعدم إنحراف عن كيف وماذا سيتم تنفيذها. معيار الأسطوانة متعددة الأغراض DVD ومعيار التليفزيون ذو الجودة المتناهية HDTV هى أمثلة ممتازة للمعايير الناجحة المقدمه. تجدر الإشارة إلى أن أيا من هذه جاءت لتؤتى ثمارها ليس فقط من خلال هيئات المعايير لكن لجان الصناعة أيضا كانت معها لإنجاز المهمة(٧)

فى هذا الوقت السينما الرقمية لديها الجهات التالية المشاركة فى وضع المعايير:

١- SMPTE

أ- لجنة تكنولوجيا السينما الرقمية DC28

ب- لجنة الماسترنج DC28.10

ج- لجنة التوزيع DC28.20

د- لجنة العرض DC28.30

٢- منتدى السينما الرقمية الأوروبية EDCF

٣- التحالف الوطنى لأصحاب دور العرض NATO

٤- جمعية معدات السينما ITEA

٥- مجموعة مقدمى السينما الرقمية DCPG

٦- مبادرة السينما الرقمية DCI

الأجزاء التالية تحوى مقتطفات من وثائق SMPTE، وقد تمت الموافقة على نشر هذه المقتطفات فى هذا السياق من قبل رئيس لجنة التكنولوجيا للـ SMPTE DC28 وأيضا نائب الرئيس الهندسى وذلك لتوضيح مستوى التفاصيل والتقدم الذى تم إحرازه فى مشروع الوثائق، يجب التأكيد على أن هذه ليست سوى وثائق المعايير -فهى معايير لم يتم الموافقة عليها أو التوصية بممارستها. قد تكون هناك تنقيحات كبيرة قبل الموافقة لذلك لا ينبغى الإعتماد على هذه المقتطفات لأى غرض من الأغراض.

حتى مع الاتفاق الكبير فإنه يصعب التغلب على الاعتراضات- حاليا على سبيل المثال لجنة الصوت الأصلى DC28.6 ومجموعة الصوت الحالى المختصة بالماستر DC28.10 مع وثيقة هامة وأساسية جدا لخصائص الصوت للسينما الرقمية، هذه الوثيقة لمعايرة الصوت الرقمى من خلال زيادة عدد القنوات إلى ١٦ قناة ووضع مستوى مرجعى لهذه القنوات عند -٢٠ ديسبل مقياس كامل* -٢٠ DBFS وتحديد عمق الخانة Bit Depth بـ ٢٤ خانة ومعدل عينة Sample Rate 48 ك.ه/ث . المميزات الكاملة مأخوذه من مشروع الوثيقة كما يلى(٨):

عمق الخانة: يكون ٢٤ خانة/ثانية ، المادة لها أعماق خانة أخرى سيتم ضبطها للخانة الأكثر أهمية.

معدل العينة: بصرف النظر عن إرتباط معدل (معدلات) إطار الصورة ، معدل عينة الصوت سيكون ٤٨٠٠٠ عينة/ثانية لكل قناة ، ويعبر عنها ٤٨ك.ه/ث. معدل العينة٤٨ك.ه/ث يعبر عنها فى علاقتها بمعدل إطار الصورة بطرق عديدة. كل معدلات الكادر (إطار) تنطوى على عدد عينات صوت لكل صورة وذلك يكون نسبة عددية بسيطة.

ملحوظة: الانحرافات اللحظية فى معدل العينة عن المتوسط (*)Jitter يؤثر على جودة الصوت الخارج من المحولات التناظرية الرقمية ADC والمحولات الرقمية التناظرية DAC وبالتالى يجب النظر فى التطبيقات الخاصة بالتصميم.

عدد القنوات: يقوم نظام ملف تسليم الصوت الرقمى ومعدات البث Play out بدعم عدد قنوات يكون ١٦ قناة كاملة النطاق الترددى، وليست جميعها يحتاج لاستخدام عنوان معين. اثنين من هذه القنوات يتم حجزهم لضعاف السمع HI وضعاف البصر VI أو السرد الوصفى. القنوات الأخرى تسمى وتخصص طبقا للمواصفات الخاصة بـ SMPTE

المستوى المرجعى الرقمى: الدخول والخروج الرقمية سيكون لها مستوى مرجعى -٢٠ ديسبل مقياس كامل DBFS.٢٠-

المستوى المرجعى التناظرى: للتوافق مع معدات الصوت السينمائية الموجودة فى دور العرض التقليدية يجب أن تكون الخروج المسلمة بواسطة معدة البث ذات مستوى مرجعى -١٠ ديسبل فولت -١٠ (4*)DBV إما كإشارة مفردة أو عائمة Float وهى إشارة متوازنة لايتغير فرق المستوى لها بين طرفى الخرج إذا كان متصلا بالأرضى لإنتاج إشارة غير متوازنة. يوصى بهذا المستوى مع + أو 6 - ديسبل. بالنسبة للأجهزة الاحترافية يجب أن يتم تسليم الإشارة التناظرية بمستوى مرجعى +٤ DBu كإشارة عائمة، إشارة متوازنة تناظرية.

هذه هى القضايا الرئيسية التى يحتاج الصانع معرفتها قبل بناء أى شيء وأى مزود محتوى يحتاج أن يعرفها قبل عمل الماستر. استمر النقاش ما يقرب من عامين فى SMPTE وعام أخر فى مبادرة السينما الرقمية DCI كان حجر العثرة الرئيسى هو معدل العينة حيث كان هناك من يريد معدل عينة

٩٦ ك.ه/ث وأيضا من يريد ٤٨ ك.ه/ث ، الأول مبرره هو الحفاظ على المنافسة مع السينما المنزلية Home Theater والجودة المتناهية للسينما المنزلية. أما الرأى الثانى ذو ٤٨ ك.ه/ث فيرى أن مضاعفة معدل العينة لـ ٤٨ ك .ه/ث قد يحسن الجودة بالفعل ويدفع بالصوت من الثقوب الصغيرة للشاشة إلى البيئة الصوتية الكبيرة لدار العرض ولكن لا يكون التحسين فى الجودة محسوس بشكل كبير. أكثر من ذلك أن ٩٦ ك.ه/ث سيسبب عبء على الأجهزة حيث سيضاعف عمل معالج الإشارة الرقمية DSP وبالتالى التكلفة. وكان أحد الحلول هو إختيار ٩٦ ك.ه/ث كإختبار. هذا إضافة إلى أنه يحتاج تحليل دقيق فى التعامل مع الصيغ المتعددة. هل منتجى المحتوى سيحتاجوا لعمل إثنين ماستر والحفاظ عليهم ويكون أحدهم لدور العرض المجهزة بمعدات ذات ٤٨ ك.ه/ث والأخر لتلك المجهزة بـ ٩٦ ك.ه/ث، هذا لا يكون مقبولا بسبب الوقت الإضافى والمال إعتمادا على طريقة الإثنين ماستر. تواصل الصناعة البحث عن حلول لاكتساب الآراء، وقد اقترحت الصيغة التالية:

بصرف النظر عن معدل الكادر للصورة فإنه يتعين على معدل عينة الصوت الواردة ضمن حزمة السينما الرقمية DCP إما أن يكون ٤٨ ك.ه/ث لكل قناة أو ٩٦ ك.ه/ث. نظام العرض للقاعه سيكون له القدرة على أداء معدل عينة حسب الحاجة. هذا الحل يتطلب دخول للمعالج تقبل إما ٤٨ أو ٩٦ ك.ه/ث ولكنه يسمح بخفض معدل العينة أو زيادته بالنسبة للمعالجة والخروج اللاحقة سواء بـ ٤٨ أو ٩٦ ك.ه/ث. أيضا يوجد لدى SMPTE خريطة القنوات الخاصة بالسينما الرقمية ووصفها. هذه الوثيقة تهدف لتوحيد تسمية القنوات والصلة بين هذا الاسم ورقم القناة بالنسبة للقنوات المستخدمة اليوم. كما أن الوثيقة تخصص أسماء للقنوات التى تم اقتراحها للإستخدام فى المستقبل. الملامح الرئيسية كما هى مأخوذة من مشروع الوثيقة كما يلى(٩):

- الشمال L : سماعة توضع خلف الشاشة إلى أقصى اليسار بشكل أفقى من مركز الشاشة كما ينظر إليها من منطقة الجلوس.
- المنتصف C : سماعة توضع خلف الشاشة مقابلة للمركز الأفقى للشاشة كما ينظر إليها من منطقة الجلوس.
- اليمين R: سماعة توضع خلف الشاشة من أقصى اليمين بشكل أفقى من مركز الشاشة كما ينظر إليها من منطقة الجلوس.

قناة الشاشة ذات التردد المنخفضLFE SCREEN سماعة ذات نطاق محدود للتردد المنخفض فقط توضع عند نهاية الشاشة.

- المحيط الشمل Ls : صف من السماعات توضع بطول الجانب الشمال للقاعة وتبدأ تقريبا من ٣/١ المسافة من الشاشة والحائط الخلفى.
- المحيط اليمين Rs : صف من السماعات توضع بطول الجانب الأيمن للقاعة وتبدأ تقريبا من ٣/١ المسافة من الشاشة والحائط الخلفى.
- المنتصف المحيط Cs : سماعة أو سماعات توضع على الحائط الخلفى للغرفة ترتكز بشكل أفقى.
- المنتصف الشمال Lc : سماعة توضع منتصف المسافة بين مركز الشاشة والحافة الشمال للشاشة.
- المنتصف اليمين Rc : سماعة توضع منتصف المسافة بين مركز الشاشة والحافة اليمين للشاشة.

قناة التردد المنخفض الثانية LFE2 : سماعة ذات نطاق محدود للتردد المنخفض فقط.

الإرتفاع الرأسى الأمامى V.H.F : سماعة أو سماعات توضع عند أعلى الشاشة بشكل عمودى. القناة المفردة ستكون عند منتصف الشاشة بشكل أفقى. القنوات المزدوجة ربما توجه عند أعلى الشاشة العمودية وفى منتصف الشمال ومنتصف اليمين بشكل أفقى. ثلاثية القنوات ربما توضع عند أعلى الشاشة العمودية فى الشمال، المنتصف واليمين بشكل أفقى.

- المحيط المنتصف الأعلى Top Tcs : سماعة توضع فى منتصف مساحة الإستماع فى كلا المستويات الأفقية والرأسية مباشرة فوق منطقة الجلوس.
- إمتداد الشمال L.w : وضع سماعة خارج مساحة الشاشة من أقصى الشمال الأمامى فى القاعة.

- إمتداد اليمين R.w : وضع سماعة خارج مساحة الشاشة من أقصى اليمين الأمامي للقاعة.
- المحيط الشمالي الخلفي Rls (Rear) : سماعة توضع على الحائط الخلفي للقاعة أفقيا ناحية الشمال.
- المحيط اليمين الخلفي Rrs : سماعة توضع على الحائط الخلفي للقاعة أفقيا إلى اليمين.
- المحيط الشمال المباشر Lds (d= direct) : سماعة توضع على الحائط الشمال للمكانية في مقابل صف الإنتشار (التشتيت).
- المحيط اليمين المباشر Rds: سماعة توضع على الحائط اليمين للمكانية في مقابل صف الانتشار.
- ضعاف السمع HI : قناة صوتية خاصة لتحسين ووضع الحوار لضعاف السمع.

التعليق: قناة مخصصة للتعليق لوصف أحداث الفيلم لضعاف البصر.

- الشمال الكلي/ اليمين الكلي :Rt/Lt : تدل على الشمال الكلي واليمين الكلي ويستخدم لنقل القنوات الصوتية الأربعة والتي تكون مشفرة بمصفوفة في قناتين . حيث يتم فك شفرتهم إلى أربع قنوات.
- الأحادي Mono : قناة مفردة تعيد إنتاج الصوت خلال سماعة المنتصف.
- المزج المركزي للحوار Dialog Centric Mix : المزج الذي يكون الحوار فيه هو الغالب وضغط المدى الحركي قد يكون مستخدم.

أرقام القنوات المذكورة تشير إلى جانب الدخول لنظام السينما الرقمية. الصوت الرقمي عبر نقل جمعية الهندسة الصوتية AES(*5) ليست مكلفة: لكن إذا ما استخدمت يتم تحيد الأزواج. تطبيق المسميات لكلا الدخل والخرج خلال القناة الصوتية. خرائط القنوات وجدول المسميات موضح في الأشكال التالية تكون عنونت بواسطة عدد القنوات وهي ليست أسماء صيغ.

أولا: تسع قنوات

زوج AES	القناة	الإسم/ العنوان	الوصف
1	1	الشمال (L)	سماعة توضع أقصى شمال الشاشة
1	2	اليمين (R)	سماعة توضع أقصى يمين الشاشة
2	3	منتصف (C)	سماعة توضع منتصف الشاشة
2	4	قناة الشاشة ذات التردد الغليظ (LFE screen)	سماعات الشاشة الخاصة بمؤثر التردد المنخفض
3	5	المحيط الشمال (Ls)	سماعات المحيط للحائط الشمال
3	6	المحيط اليمين (Rs)	سماعات المحيط للحائط اليمين
4	7	منتصف الشمال (Lc)	منتصف الشمال من سماعة مركز الشاشة
4	8	منتصف اليمين (Rc)	منتصف اليمين من سماعة مركز الشاشة
5	9	منتصف المحيط (Cs)	سماعات المحيط للحائط الخلفي
5	10		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	11		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	12		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	13		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	14		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	15		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	16		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم

ثانيا: ثمانية قنوات

زوج AES	القناة	الإسم/ العنوان	الوصف
1	1	الشمال (L)	سماعة توضع أقصى شمال الشاشة
1	2	اليمين (R)	سماعة توضع أقصى يمين الشاشة
2	3	منتصف (C)	سماعة توضع منتصف الشاشة
2	4	قناة الشاشة ذات التردد الغليظ (LFE screen)	سماعات الشاشة الخاصة بمؤثر التردد المنخفض
3	5	المحيط الشمال (Ls)	سماعات المحيط للحائط الشمال
3	6	المحيط اليمين (Rs)	سماعات المحيط للحائط اليمين
4	7	منتصف الشمال (Lc)	منتصف الشمال من سماعة مركز الشاشة
4	8	منتصف اليمين (Rc)	منتصف اليمين من سماعة مركز الشاشة
5	9		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
5	10		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	11		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	12		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	13		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	14		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	15		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	16		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم

ثالثا: سبعة قنوات

زوج AES	القناة	الإسم/ العنوان	الوصف
1	1	الشمال (L)	سماعة توضع أقصى شمال الشاشة
1	2	اليمين (R)	سماعة توضع أقصى يمين الشاشة
2	3	منتصف (C)	سماعة توضع منتصف الشاشة
2	4	قناة الشاشة ذات التردد الغليظ (LFE screen)	سماعات الشاشة الخاصة بمؤثر التردد المنخفض
3	5	المحيط الشمال (Ls)	سماعات المحيط للحائط الشمال
3	6	المحيط اليمين (Rs)	سماعات المحيط للحائط اليمين
4	7		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
4	8		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
5	9	منتصف المحيط (Cs)	سماعات المحيط للحائط الخلفي
5	10		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	11		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	12		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	13		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	14		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	15		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	16		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم

رابعا: ستة قنوات

زوج AES	القناة	الإسم/ العنوان	الوصف
1	1	الشمال (L)	سماعة توضع أقصى شمال الشاشة
1	2	اليمين (R)	سماعة توضع أقصى يمين الشاشة
2	3	منتصف (C)	سماعة توضع منتصف الشاشة
2	4	قناة الشاشة ذات التردد الغليظ (LFE screen)	سماعات الشاشة الخاصة بمؤثر التردد المنخفض
3	5	المحيط الشمال (Ls)	سماعات المحيط للحائط الشمال
3	6	المحيط اليمين (Rs)	سماعات المحيط للحائط اليمين
4	7		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
4	8		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
5	9		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
5	10		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	11		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	12		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	13		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	14		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	15		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	16		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم

خامسا: أربعة قنوات

زوج AES	القناة	الإسم/ العنوان	الوصف
1	1	الشمال (L)	سماعة توضع أقصى شمال الشاشة
1	2	اليمين (R)	سماعة توضع أقصى يمين الشاشة
2	3	منتصف (C)	سماعة توضع منتصف الشاشة
2	4		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
3	5	المحيط (S)	المحيط الأحادى لكل السماعات المحيطة
3	6		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
4	7		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
4	8		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
5	9		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
5	10		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	11		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	12		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	13		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	14		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	15		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	16		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم

سادسا: قناتين

زوج AES	القناة	الإسم/ العنوان	الوصف
1	1	الشمال (L)	سماعة توضع أقصى شمال الشاشة
1	2	اليمين (R)	سماعة توضع أقصى يمين الشاشة
2	3		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
2	4		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
3	5		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
3	6		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
4	7		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
4	8		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
5	9		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
5	10		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	11		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	12		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	13		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	14		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	15		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	16		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم

سابعا: قناة واحدة

زوج AES	القناة	الإسم/ العنوان	الوصف
1	1		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
1	2		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
2	3	الأحادى	قناة المنتصف
2	4		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
3	5		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
3	6		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
4	7		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
4	8		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
5	9		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
5	10		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	11		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
6	12		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	13		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
7	14		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	15		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم
8	16		غير مستخدمة/ يحددها المستخدم

الإمكانيات الخاصة :

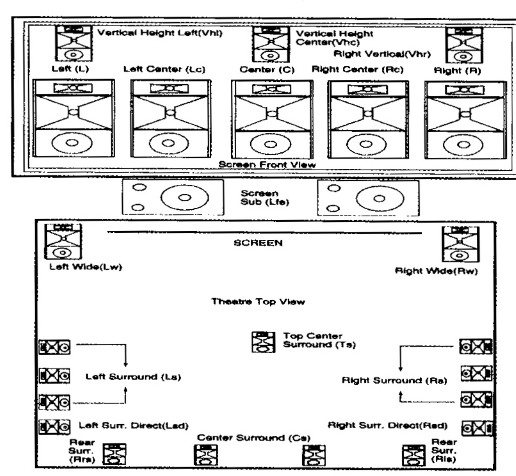
أحد المقاطع الأكثر إثارة فى وثيقة خصائص الصوت والمرجعيات اللاحقة فى وضع الخرائط والتسمية للقنوات يناقش إمكانية توافر قنوات إضافية أبعد من القنوات ٥,١ و ٦,١ و ٧,١ و ٩,١ الصوتية الموجودة الأن. العديد من الاقتراحات بشأن مكان وضع هذه القنوات فى دار العرض لكن يتم استخدام واحد فقط تجاريا فى دار عرض الواحده. من المؤكد أنه لا يمكن القول بما سيتم إستخدامه وما سيتم تجاهله : مع ذلك يتم مناقشة الإيجابيات والسلبيات للنظام كلما أمكن.

الأول هو قناة جديدة تم استخدامها وهى قناة المحيط المركزى العلوى ((Tsأو كما هو معروف فى هذه الصناعة "صوت الله". هذه القناة تم تركيبها فى منتصف دار العرض فى السقف أعلى المشاهدين. وقد أظهرت التجارب فى أحد الأفلام التى أستخدمت فيها هذه القناة أنها فعالة جدا لنقل الإحساس بالفضاء الصوتى. الطائرات الهليكويتر تحوم فوق رأس المشاهدين مباشرة، توجيه الأصوات من الشاشة مباشرة فوق رؤوس المشاهدين إلى الحائط الخلفى والتوجيه بشكل أفقى عبر دار العرض يكون مؤثر جدا مع المحيط المركزى العلوى. (Ts) هذه القناة أيضا تحسن الطابع الغامر للصوت المحيط.

العيب المحتمل لهذه القناة يكون لتركيبها وتنفيذها فى دار العرض لأن السماعات قد يكون من الصعب للعاملين فى دار العرض المحافظة عليها. السماعات الموضوعة فوق منطقة

الجلوس أيضا تزيد المشاكل.

القناة الإضافية التالية هى قناة الارتفاع العمودى (vh) الشاشة الكبيرة المستخدمة مع صيغة IMAX الحالية تستخدم هذه القناة. فى صيغة IMAX هذه تكون قناة مفردة تركب منتصف الشاشة عند قمة الشاشة. على الرغم أن أذن الإنسان ليست حساسة فى المنظور الرأسى كما هو فى المنظور الأفقى إلا أنه مع الشاشة الكبيرة التوجيه والمكان عند قمة الشاشة يكون مؤثر لحد ما. معظم أنصار الارتفاع العمودى فى السينما الرقمية يقترحوا قناتين إرتفاع عمودى ولكن اختلفوا فى مكانهم. أحد المخططات يكون لوضع سماعة الارتفاع العمودى الشمال Left Vertical Height (vhl) عند قمة الشاشة منتصف المسافة بين سماعات المنتصف والشمال ووضع سماعة الإرتفاع العمودى اليمين (vhr) منتصف المسافة بين سماعات المنتصف واليمين. أما المخطط الثانى يكون وضعهم عند قمة الشاشة فوق سماعات اليمين والشمال على التوالى. أما المخطط الثالث سيكون وضع هذه السماعات عند قمة الشاشة لكن خارج حدود الشاشة اليمين والشمال. بعض التجارب تمت مع سماعات الإرتفاع العمودى عند قمة الشاشة فى أماكن الشمال، المنتصف واليمين. القيمة النهائية لهذه المخططات تكون غير واضحة تماما وستكون هناك حاجات أكثر للتجريب. ويدعوا اقتراح آخر لتحويل قناة الجدار الخلفى الأحادية الحالية لزوج مجسم بمعنى محيط شمال خلفى (Rls) ومحيط يمين خلفى (Rrs). وهذا من شأنه السماح بالمزيد من الفصل المكانى للأصوات والتوجيه الأنعم عبر الحائط الخلفى وبالتالى التوجيه حول دار العرض بشكل عام.



Channel maps and labels.

العديد من دور العرض الحالية تستخدم سماعات متعددة للقناة الخلفية والتى من شأنها تبسيط التركيب، ويفيد الاقتراح أيضا بأن سماعة قناة التردد المنخفض LFE ستكون مفيدة خصوصا إذا وضعت فى الجزء الخلفى من دار العرض. على الرغم من أن الأصوات ذات التردد المنخفض تفتقر للكثير من الاتجاهية بعض الإحساس بالمكان ربما يحدث بهذه الطريقة وكذلك مساحة إضافية للتأثيرات منخفضة التردد. الحل الآخر المحتمل هو وضع التردد المنخفض جدا من القنوات المحيطة فى قناة التردد المنخفض الخلفية حيث إن معظم أنظمة الصوت المحيط تكون ذات استجابه محدودة للتردد المنخفض. للتأكيد افترض أن الارتفاع العمودى الشمال واليمين والمحيط المنتصف العلوى والمحيط الخلفى الشمال واليمين وقناة التردد المنخفض الثانية LFE2 التى تم مناقشتها هى مفيدة بشكل خلاق وأيضا إقتصادية وقابلة للتنفيذ بالإضافة إلى القنوات الخمسة الحالية. بفرض إمكانية وضع تسع قنوات (شمال ، منتصف ، يمين ، شمال إضافى ، يمين إضافى ، محيط شمال ، محيط يمين، محيط منتصف وقناة تردد غليظ) نحن لدينا بالتالى ملء لجميع القنوات الست عشرة، وذلك برغم أن الست عشرة قناة تبدو أكثر سيتم شغلهم بسهولة. فى الوقت الحالى لجان الصوت فى SMPTE لديها اثنين من الوثائق الصوتية الجاهزة: الأجهزة البينية الكهربية والفيزيائية لصوت السينما الرقمية وخصائص قناة التردد المنخفض لصوت السينما الرقمية، الأجهزة البينية Interfaces الكهربية والفيزيائية لصوت السينما الرقمية تصف أنواع الموصلات المستخدمة وتصميمات الأطراف Pins لدخول وخروج كل الإشارات التناظرية والرقمية. خصائص قناة التردد المنخفض لصوت السينما الرقمية تحدد الاستجابة الذبذبية ومنحنى القطع لقناة الصوت الغليظ لذلك معظم الصانعين سيستخدموها نفسها.

لا التنفيذ ولا التصميم للمرشح يكون محدد ومع ذلك أدوات الخرج تكون مُعرفة لذلك تصميم المرشح يمكن أن يتحقق وفقا لفلسفة كل صانع. مع مرور الوقت ستحتاج لجان الصوت لمعالجة المزج لأسفل Down Mix للصوت حيث إن الفيلم أحيانا يكون له قنوات أكثر من دار العرض. المعالج الصوتى سيمزج القنوات التى لا توجد فى دار العرض مع القنوات الموجودة فى دار العرض وذلك بطريقة ذكية. وقد اقترح أن يتم المزج لأسفل بدينامية طبيعية وأن فريق المزج الأصلى يقرر كيف يتم المزج لأسفل. أدوات المزج لأسفل الثابت يمكن أن تكون متاحة أيضا، ويحتمل أن يكون العكس أو المزج لأعلى ربما نحتاجه مثلا المزج

٥.١ قناة يمكن أن يحتاج عمل مزج أعلى له ليصبح ٨.١ قناة. هاتين الميزتين هما أمثله لأنشطة المعلومة التى ستحكم هذه العملية. هذه الأنواع من المعلومة تسمى المعلومة الوصفية Metadata، وكما ذكرنا سابقا المعلومة الوصفية الصوتية هى معلومة عن الصوت والتحكم فى أدوات الصوت، الصوت للسينما الرقمية يحتاج للمعلومة الوصفية الصوتية وبسبب ذلك يجب تحديد المعلومة الوصفية لكل أنواع المعالجات لكى تفهمها وتستجيب لها.

فى بعض الأعمال التى تمت بإستخدام المعلومة الوصفية هناك ١٣ أداة تم تحديدها فى المعلومة الوصفية والجدول التالى يبين أمثله للأدوات الصوتية:

رقم الأداة	اسم الأداة	وصف الأداء
أداة رقم 1	صيغة المعلومة الصوتية	يعطى مؤشر لصيغة المعلومة الصوتية متضمنا نوع ضغط المعلومة المستخدم.
أداة رقم 2	عدد القنوات الصوتية	يشير لعدد قنوات الخرج الصوتية المتضمنة خلال المعلومة الصوتية.
أداة رقم 3	معدل العينة للمعلومة الصوتية	يشير لمعدل عينة التشغيل للمعلومة الصوتية. بالنسبة لصيغ المعلومة الصوتية المضغوطة يشير لمعدل عينة التشغيل لفك ضغط المعلومة الصوتية.
أداة رقم 4	حجم كتلة الصوت كمعلومة منسقة للنقل	معلومة حجم الكتلة لفك شفرة المعلومة الصوتية. بالنسبة لمعلومة الصوت التى لها طول الكادر ثابت ضبط الكتلة يساوى طول الكادر بالبايت. بالنسبة لمعلومة الصوت ذات PCM هذه القيمة يجب أن تساوى عدد القنوات (الخانات/عينة حول أقرب بايت).
أداة رقم 5	الخانات / عينة	تحديد عدد الخانات المستخدم لتمثيل كل عينة لكل قناة. بالنسبة لقنوات الصوت المتعددة عدد الخانات لكل عينة يكون نفسه بالنسبة لكل قناة صوتية.
أداة رقم 6	عنوان برنامج المعلومة الصوتية	توفر معلومة وصفية عن عنوان مادة برنامج المعلومة الصوتية فى صيغة ASCII* الممتدة القابلة للقراءة من قبل الموزعين والقائمين بالعرض.
أداة رقم 7	معلومة وصف برنامج المعلومة الصوتية	توفر معلومة وصفية عن مادة برنامج المعلومة الصوتية فى صيغة ASCII الممتدة القابلة للقراءة من قبل الموزعين والقائمين بالعرض.
أداة رقم 8	تخصيص القناة	توفر معلومة تخصيص القناة بربط عدد القنوات بأماكن السماعات المحدد مسبقا ويحدد الترتيب بحيث معلومة القناة الصوتية تظهر فى ملف المعلومة الصوتية.
أداة رقم 9	معلومة قناة المزج لأسفل	توفر معلومة قناة المزج لأسفل لذلك معلومة الصوت متعدد القنوات يمكن تهيئتها لتلبية قناة المواقع المكانية الموجودة فى دار العرض. فمن المفترض أن 5.1 قناة هى أقل ترتيب متاح فى دور العرض حيث القنوات 5.1 تتوافق مع اليمين ، المنتصف والشمال الأمامى واليمين والشمال الخلفى وقناة التردد المنخفض. معلومة المزج لأسفل الحيوية يمكن نقلها بتحديث قناة معلومة المزج لأسفل خلال المعلومة الصوتية.
أداة رقم 10	معلومة الضبط الزمنى	توفر معلومة الضبط الزمنى لمعلومة الصوت التى تشير لبداية البرنامج. قد تكون هذه القيمة التى تحتوى على عد العينة من العينة الأولى لمعلومة الصوت فى الملف الحالى نسبة لبداية البرنامج.عد العينة المرتبطة بعدد العينات لكل ثانية كما هو محدد فى أداة معدل العينة للمعلومة الصوتية.
أداة رقم 11	معلومة مستوى البرنامج	تحتوى قياسات محددة المحتوى للصوت التى يمكن أن تستخدم لتتناسب مع مستويات مادة البرنامج خلال بيئة دار العرض.
أداة رقم 12	معلومة ضغط المدى الحركى	تحتوى أدوات للتحكم فى ضغط المدى الحركى لكل المادة الصوتية خلال بيئة تشغيل دار العرض.
أداة رقم 13	معدل كادر الصورة	تحتوى معدل كادر تشغيل الصورة المستخدم فى ضبط المعلومة الصوتية.

البحث فى الأداة رقم ٨ للمزيد من التفصيل، إمكانية تنفيذ أداة تخصيص القناة يمكن أن تتكون من ٣٢ خانة تخصيص قناة حيث وجود ٠ و ١ فى موقع الخانة يشير إلى وجود قناة صوت محددة فى ملف معلومة الصوت. مواقع خانة تخصيص القناة يمكن أن تكون ذات صلة بالمواقع المكانية.

الخانة	الموقع	الخانة	الموقع	الخانة	الموقع
0	شمال L	11	المحيط المنتصف العلوى Ts	22	غير مخصصة
1	يمين R	12	الإرتفاع الرأسى الشمال Vhl	23	غير مخصصة
2	منتصف C	13	الارتفاع الرأسى المنتصف Vhc	24	غير مخصصة
3	تأثيرات التردد المنخفض LFE	14	الارتفاع الرأسى اليمين Vhr	25	غير مخصصة
4	المحيط الشمال Ls	15	الإمتداد الشمال Lw	26	غير مخصصة
5	المحيط اليمين Rs	16	الإمتداد اليمين Rw	27	غير مخصصة
6	منتصف الشمال Lc	17	المحيط الشمال المباشر Lsd	28	غير مخصصة
7	منتصف اليمين Rc	18	المحيط اليمين المباشر Rsd	29	غير مخصصة
8	المحيط المنتصف Cs	19	تأثيرات التردد المنخفض2 LFE2	30	غير مخصصة
9	المحيط الخلفى الشمال Rls	20	ضعاف السمع Hl	31	غير مخصصة
10	المحيط الخلفى اليمينRrs	21	التعليق لضعاف البصر Vl	32	غير مخصصة

المعايير الصوتية الأخرى الضرورية هى التزامن، التشفير، الأمان، التحكم فى العلو ، التحكم فى المدى الحركى، العلامة المائية ، النسخ ، قوائم التشغيل ومونتاج الصوت المحتمل. من وجهة نظر الأنظمة فإن التعريفات ستكون ضرورية للمعلومة المتبادلة لتشفير الصوت حتى إذا كان تشفير تعديل النبضة PCM هو المستخدم. فمن الممكن تماما أن بعض هذه المناطق مثل العلو والمدى الحركى ربما تصبح عيارية والصانعين سيستخدموا قدراتها لتمييز أنفسهم عن الأخرين – أكبر السلبيات لعملية المعايره هى أنها تعيق الابتكار. فالصانعين يشعروا أن عمل شيء آخر غير الموصى به لا يكون فعال أو مريح. مع مثل هذه الصفحة النظيفة نسبيا للصوت فى السينما الرقمية، الأمل وبالتأكيد التخطيط لبناء الإبتكار فى المعايير وبالتالى تكون لها منافع للمعايير ذات الهندسة المبتكرة. على الرغم أن العمل لم يستمر على تحديد وقياس الصوت للسينما الرقمية وسيكون التقدم بطيئا حتى نموذج عمل قابل للتطبيق للسينما الرقمية يصدر من مبادرة السينما الرقمية DCI بالمواصفات الكاملة. بعض التفاعل الموجود بين جميع المعايير المعنية لكن لا تقدم حقيقى يتم حتى المواصفة النهائية من DCI التحسينات والمزايا الإضافية التى ستكون فى الإشارات الصوتية للسينما الرقمية ستقدم واقع معزز لرواد السينما، والتسليم يكون بطريقة أكثر اتساعا وتجهيزها خصيصا لبيئة معينة، نحن مقبلون على حقبة جديدة من الصوت فى السينما.

الصوت ثلاثى الأبعاد 3D Audio البعد الجديد فى الصوت السينمائى

كما ذكرنا سابقا أن إدخال أجهزة العرض الرقمية فى دور العرض السينمائية حفزت على نهضة الأفلام ثلاثية الأبعاد. الفيلم الأول كان Chicken Little فى عام ٢٠٠٥ ، والأن وفقا لعائد شباك التذاكر فهى وجدت لتبقى. جودة الصوره التى تقدمها أنظمة السينما الرقمية توفر تجربة ثلاثية الأبعاد ذات الغمر الصوتى والتى إفتقدها رواد الأفلام منذ عقود، لكن على النقيض من هذه الثورة للتجربة البصرية فإن الصوت السينمائى تطور بشكل بطيء نسبيا. فى الواقع على الرغم من إضافة عدد قليل من السماعات لإحاطة المشاهد بالصوت فإن السنوات العشرون الماضية جلبت الإبتكارات الهامة التى تمكنت من جعل التجربة السمعية كما هى فى الطبيعة وبشكل غامر كما هى فى الصور ثلاثية الأبعاد- حتى الأن . الصوت ثلاثى الأبعاد هو الخطوة المنطقية التالية المطلوبة للدخول فى تجربة الفيلم السينمائى. عند تجربة الصوت ثلاثى الأبعاد فإن الشخص يدرك أن المجال الصوتى الغامر يخلق المزيد من الإستجابة العاطفية فى الجمهور عن الصورة وحدها. الصوت يكون مرتبط بالعاطفة، حتى عندما تُسمع الأصوات البيئية لا شعوريا فإنها تؤثر على موقفنا العاطفى والسلوكى. الناس يشعرون بالارتباط مع البيئة المحيطة بهم من خلال الصوت، والطبيعة لهذا الصوت تقرب هذا الارتباط.علاوة على ذلك أثبت أطباء الأعصاب أن الصوت يمكن أن يؤثر بقوة على الدماغ. كما قال جورج لوكاس Georg Lucas:الصوت يمثل ٥٠٪ من التجربه الفيلمية. ١٠ مع ذلك الصناعة لا زالت غير واثقة من كيفية التطبيق الصحيح واستخدام تجربة الصوت ثلاثى الأبعاد الجديد. نظام أورو ثلاثى الأبعاد هو النظام المثالى لهذا التطبيق لأنه يجمع بين التجربة الكاملة ثلاثية الأبعاد الموجودة فى التقنية والمعايير القائمة بمرونه وجودة فائقة. تم تطوير مفهوم وأشكال أوروثلاثى الأبعاد في عام ٢٠٠٥ من قبل ويلفريد فان بايلن Wilfried Van Baelen ، الرئيس التنفيذي ومؤسس استوديوهات جالاكسي وتقنيات أورو. وقدمت صيغة أورو رسميا للجمهور في إتفاقية جمعية الهندسة الصوتية AES عام ٢٠٠٦ في باريس (٢٠-٢٣ مايو) وسان فرانسيسكو (٦-٨ أكتوبر) خلال ورشة عمل "المحيط ذو القنوات المرتفعه". وكانت المخططات الأولى المقدمة هنا ،أورو ٩,١ و أورو ١٠,١ (الذي أضاف سماعه فوق المشاهدين). في مؤتمر الصوت المكاني في طوكيو (أكتوبر ٢٠١٠)، تم إطلاق الأشكال السينمائية أورو ١١,١ و أورو ١٣,١ قناة. في عام ٢٠١١ تم التوصل إلى شراكة مع الشركة المصنعة لأجهزة باركو لدمج أوروثلاثى الأبعاد في الأجهزة السينما ، وفي العام نفسه تم نشر النموذج الأول من أورو ١١,١ في ٢٠١٣ أورو للتكنولوجيا وشركة تطوير تكنولوجيا الصوت السينمائى الرقمى DTS أعلنا أنهما سيدعموا صيغة الصوت السينمائى الغامر ذو العنصر هو الأساس Object-Based Cinema Sound. توفير صيغ الإستماع ثلاثية الأبعاد التى تتوافق مع المعايير الحالية هى أحد الإسهامات التى جعلت أورو ثلاثى الأبعاد موجود. لكن ماذا عن التقنيات التى من شأنها أن تسمح لهذه الصيغة ثلاثية الأبعاد الجديدة أن توضع فى دور العرض الموجودة وجعلها متوافقة مع كل أشكال الوسائط المتعددة Multi media؟ فى الجزء التالى سنستكشف طبيعة السمع الإنسانى وأوجه القصور فى أنظمة الصوت الحالية وكيف عالج أورو ثلاثى الأبعاد هذه النواقص والفرص التى يمكن أن تقدم لخطوط الإنتاج الخاص بها ودور السينما التجارية.

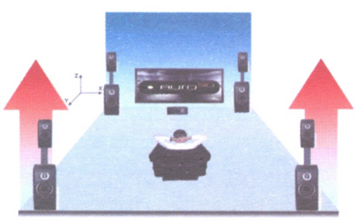
إدراك الصوت: إدمغتنا تدرك الصور بشكل شعورى (واعى) فى حين تدرك الصوت بشكل لا شعورى (دون وعى) وبالتالى يكون الصوت فى بعض الأحيان أقل أهمية على الرغم أن منتجى الأفلام يؤكدون أن الصوت يخلق إستجابة عاطفية أكثر على الأقل كما تفعل الصور. أنظمة إعادة سماع الصوت ثلاثى الأبعاد الكامل الحقيقى تتطلب تخطيط سماعات بثلاث محاور مكانية هى العرض = x و العمق = Y و الإرتفاع = Z لإنتاج بعد صوتى فى الفراغ يكون حقيقى. ١١ هذا يعنى أن مجرد إضافة سماعات عالية (مرتفعة) سيضمن إعادة إنتاج صوت ثلاثى الأبعاد حقيقى. المستهلكين وقادة الصناعة والخبراء يرون التطور فى صوت وسائل التسلية من صيغة نقطة المصدر (الأحادى الأكاديمى) Point source إلى صيغة البعد الواحد (المجسم) ثم الصيغة الثنائية الأبعاد المنتشرة (الصوت المحيط) وأخيرا الصيغة ثلاثية الأبعاد: صيغة الصوت ثلاثى الأبعاد الكامل والذى يكون متوافق مع أسواق الوسائط المتعددة النهائية. الاستماع للأجيال السابقة للأنظمة الأحادية التناظرية Analog والأجيال التى نمت بعد الحرب العالمية الثانية مثل الصوت المجسم التناظري والذى كان السبب فيه هو دخول التليفزيون فإن الجيل الحالى نما فى بيئة الصوت المحيط الرقمى. اليوم الصوت المحيط الرقمى يمكن إنتاجه بواسطة دخنظامين مختلفين إما بالتشغيل لصوت الجو العام بنظام ١ قناة والذى يستخدم سماعة أو سماعات لكل قناة ونظام المحيط التخيلى والذى يكون عادة مصفوفة Matrix ثم يستمد من

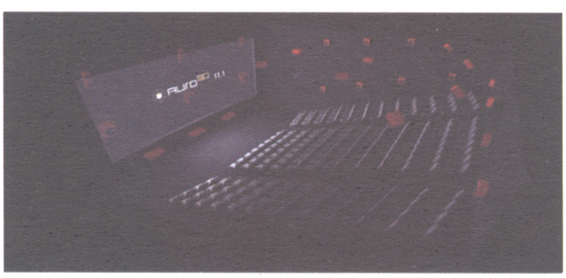
المصدر المجسم. مخطط السماعة للصوت المحيط ٥,١ والتي توضع في مخطط ذو بعدين العرض X و العمق (Y) تم بيعها للمستهلك كحل للبيئة الصوتية الغامرة ولكنه لم يحقق بشكل تام هذه التجربة. علاوه على ذلك نسخ العرض المحيطة ذات ٦,١ و ٧,١ قناة ما زالت عاجزة عن تحقيق هذه التوقعات لأنها لا تعدوا كونها توسيع للعمق في المستوى الأفقي حول المشاهد. لذلك مفهوم الصوت المحيط الحالي لا يزال لديه العديد من أوجه القصور وغير قادر على وضع المشاهد في بيئة صوتية حقيقية (خصوصا عند إعتبار كل التقنيات الرقمية ثلاثية الأبعاد الجديدة تستطيع عمل ذلك). سواء أن المشاهد يشاهد فيلم في السينما المنزلية أو يستمع موسيقى أو يشاهد حدث رياضي التوقع بمجال صوتي غامر بشكل أكثر يظل حبرا على ورق في وجود هذه الأنظمة المحيطة. الصوت ثلاثي الأبعاد هو تجربة فريدة تضع المشاهد كمراقب رئيسي في العالم الإفتراضي (أقرب للحقيقة). يجب وضع المشاهد في وسط الحدث ويشعر كما لو كان جزء منه. إعادة إنتاج الصوت الثلاثي الأبعاد الذي يحاكي تجربة الصوت ذو الجو العام الطبيعي يكون أكثر قربا من الأنظمة المحيطة الحالية كما تعزز قبول أكثر لتجربة الغمر الصوتي ، طالما أن أدمغتنا مصممة لتجربة الصوت الغامر بدلا من أنظمة إعادة إنتاج الصوت ذات البعدين. بسبب القيود التقنية لأنظمة الصوت الحالية ذات البعدين وحقيقة أن الحلول المقترحة أخيرا تتعارض مع المعايير القائمة والحلول غير المجدية تجاريا لتوفير الصوت ثلاثي الأبعاد في السوق حتى الأن. عالم الوسائط المتعددة يتحرك سريعا وتعد خطوة هائلة للمستهلك لتجربة مستوى أعلى للتسلية من خلال دمج تكنولوجيا ثلاثية الأبعاد في الألعاب ، الإذاعة ، السيارات ، السينما المنزلية ، دور العرض ، الموسيقى ، التليفون المحمول ، التدفق ، أجهزة الكمبيوتر وغيرها من المحتويات. لكن وكما أثبت التاريخ أن ثورات التكنولوجيا الترفيهية تبدأ دائما من دور العرض ولن يكون للصوت ثلاثي الأبعاد أي إستثناء.

دخول صيغة أورو ثلاثية الأبعاد

الصوت ثلاثي الأبعاد الكامل يمكن فقط إعادة إنتاجه بإستخدام على الأقل ثمانية سماعات توضع عند ثمانية زوايا للمكعب. بإضافة قناة منتصف وقناة التردد المنخفض فإن أصغر طط لسماعات صوت ثلاثي الأبعاد الكامل هو ترتيب ١٠

قناة على النحو المحدد من قبل صيغة أورو والتي تكون متوافقة بالكامل مع أنظمة ٥,١ الحالية. هذا واضح في الرسم التالي بالنسبة للسينما المنزلية والترتيب ١١,١ قناة لإعداد دار العرض. هنا مخطط السماعات الرئيسي يكون شديد الوضوح ويعتمد على المعيار ٥,١ قناة ويتم إضافة سماعة عالية في كل زاوية لإعداد المحيط ٥,١. ينتج هذا مخطط لنظامين صوت رباعي Quadraphonic مع إضافة قناة سماعة المنتصف وقناة التردد المنخفض للتوافق مع المعيار ٥,١ قناة. وقد يستخدم أقل عدد من السماعات لإنتاج صوت ثلاثي الأبعاد كامل حقيقي، بينما يظل متوافق مع المعايير الرئيسية الحالية: التجسيم والمحيط ٥,١ قناة.





وقد تصل قنوات مخطط سماعات الصوت الثلاثي الأبعاد في صيغة أورو إلى ١٣,١ قناة لكن يظل ١١,١ قناة هو الحل المثالي للبيئات الصوتية مثل دور العرض للأفلام التجارية، وكل مخطط فرعي يكون له الترتيب الخاص به، من المهم أن لا نخلط بين المخططات المختلفة. بينما تتغير المخططات إلا أن كل منهم يناسب بيئه معينه ولكنهم جميعا يقدموا نفس المخطط الأساسي.

مخططات السماعة لأورو ثلاثي الأبعاد ٩,١ قناة حتى ١١,١ قناة يعتمد على معيار ٥,١ قناة كما يلي:

- أورو ثلاثي الأبعاد ذو ٩,١ قناة: أربعة قنوات (واحدة أعلى كل زاوية وتكون سماعة أو صف سماعات)

- .أورو .ثلاثى .الأبعاد .ذو ١٠ , ١ قناة: خمسة قنوات علوية (يضاف سماعة المحيط المركزى العلوى ((Ts والتى تعرف بصوت الله).
- .أورو .ثلاثى .الأبعاد .ذو ١١ , ١ قناة: ستة قنوات علوية (يضاف قناة منتصف عالية).

مخططات السماعة لأورو ثلاثى الأبعاد ١٢ , ١ قناة و ١٣ قناة يعتمد على معيار ٦ , ١ قناة أو ٧ , ١ قناة:

- .أورو .ثلاثى .الأبعاد .ذو ١٢ , ١ قناة: يساوى أورو ثلاثى .الأبعاد .ذو ١١ , ١ قناة بالإضافة لقناة منتصف خلفى (٦ , ١ قناة).
- .أورو .ثلاثى .الأبعاد .ذو ١٣ , ١ قناة: يساوى أورو ثلاثى .الأبعاد .ذو ١٢ , ١ قناة بالإضافة إلى قناة منتصف خلفى عالية.

ملحوظة: باستخدام التشفير الخاص بأورو ثلاثى الأبعاد يمكن تشفير المزج ١١ , ١ قناة إلى مزج ٥ , ١ قناة. أيضا هناك تطوير يسمح بتشفير الماستر أورو ثلاثى الأبعاد ذو ١٢ قناة ليكون مزج ٥ , ١ قناة.

مع أنظمة الصوت المحيط العيارية والأنظمة القائمة على خلق مجال الموجة توضع السماعات فى المستوى الأفقى (ثنائى الأبعاد) فقط وبالتالى لا يوجد تأثيرات الارتفاع التى تؤدى للإحساس بسيكولوجية الصوت والتى بدورها توجد الإحساس بالبيئة الصوتية الإفتراضية. من خلال تطبيق الصوت ثلاثى الأبعاد الحقيقى فإنه يوجد إحساس أكثر طبيعية بالصوت –يمكننا إيجاد أكثر من مجرد تجربة إستماع جديدة: فهذه تجربة غمر صوتى حقيقى تجعل المشاهد داخل الحدث. الأصوات المباشرة وأصوات البيئة الصوتية الغير مباشرة الآتية من حول وفوق المشاهد يتم تخليقها بإستخدام الانعاكاسات الصوتية فى الأبعاد الثلاثة مما يسمح للعقل لأن يضع مصادر الأصوات بشكل صحيح. هذا يجعل الصوت الثلاثى الأبعاد يتوافق تماما مع تجربة الصورة ثلاثية الأبعاد.

القيمة المضافة للصوت ثلاثى الأبعاد فى السينما:

النظام فى السينما لديه العديد من المشغلات. الأستديوهات تريد خلق قصة قوية جدا. مجموعة المبدعين المحترفين فى مرحلة الإنتاج اللاحق يرغبوا فى إضافة إسهامات فريدة لهذه القصة بإستخدام أحدث التقنيات المتاحة. وأخيرا القائمين على العرض يرغبوا فى جلب هذه القصة لأكبر عدد من الجمهور بخلق تجربة الغمر الصوتى. أورو ثلاثى الأبعاد يساعد كل من أجهزة التشغيل لتحقيق هذه الأهداف.

الأستديوهات: بالطبع كل فيلم له رحلة فنية ذات مغزى للقائمين عليه، وهو أيضا مشروع تجارى للأستديوهات. فهو لديه جدول ، مستوى معين من الجودة وميزانية. من خلال التوافق الفريد له مع الصيغ والمعايير الموجودة يستطيع الصوت الثلاثى الأبعاد لأورو تقوية القصة دون المساس بالميزانية الخاصة بالصوت. فى الوقت الذى ينظر فيه للصوت الثلاثى الأبعاد بأنه هدام للتكنولوجيا فإن المعدات المتاحة لأورو ثلاثى الأبعاد يسمح بسهولة الإندماج فى عمليات الإنتاج اللاحق الحالية. تماما مثل التوزيع الفيلمى اليوم يكون المطلوب هو ماستر واحد فقط وهو يكون تجميع سينما رقمى DCP(*6) واحد يدعم كل الصيغ الصوتية شاملا كل صيغ العرض بمعدلات الخانه المطلوب. ينطبق هذا أيضا على نسخ العرض الخاصة بال DVDو Blu Ray طالما أن فيض Stream أورو ثلاثى الأبعاد مدرج ضمن أفياض ,. ٥ ١ الموجودة. يقدم أورو ثلاثى الأبعاد صوت غامر ثلاثى الأبعاد بينما يظل متوافق مع المعايير الموجودة. لا توجد مشكلة الفرخة والبيضة وهى المشكلة التى منعت دخول تقنيات جديدة فى الماضى. يتم أولا تحميل المزج الرئيسى بشكل فنى فى ١١ , ١ قناة لنسخ العرض الخاصة بدور العرض. ثانيا يتم طى المزج ١١ , ١ قناة فى مزج ١. قناة لعمل نسخ ٥ , ١ قناة ويتم ذلك بشكل فنى ومزج لأسفل. هذا الماستر ٥ , ١ قناة يتم تشفيرة بمعلومة أورو ثلاثى الأبعاد ١١ قناة لإيجاد ماستر نهائى ٥ , ١ تشكيل تشفير النبضة PCM الغير مضغوط المستخدم فى التوزيع وربما فى كل صيغ الفيض الأخرى. هذا التوافق للمنبع والمصب (الفيض لأعلى والفيض لأسفل) مع المعايير الحالية وتطبيقات الإنتاج تجعل من أورو ثلاثى الأبعاد الحل الأفضل لجيل الصوت القادم والحل القابل للتطبيق فى السوق. ١٢ الأكثر من ذلك أن أورو ثلاثى الأبعاد يقدم فرصا جديدة خلاقة. يمكن للأستديوهات الأن إعادة عرض الأفلام التقليدية بصوت ثلاثى الأبعاد وهى الميزة التى يقدمها التشفير الخاص بأورو ثلاثى الأبعاد. وبما أن تقنيات العرض أصبحت رقمية ومن ثم تطورت إلى ثلاثية الأبعاد الرقمية لكن تقنية الصوت لم تتطور كثيرا ما يقرب من عشرين

عاما. تقنية صوت أورو ثلاثى الأبعاد يسمح باللحاق بأنظمة العرض المرئية الحالية. حيث تجلب تجربة الغمر الصوتى الكلية لمشاهدى الفيلم.

إبداع المحترفين: المبدعين المحترفين مثل القائمين بالمزج، المؤلف الموسيقى ، مصمم الصوت ، مهندسى التسجيل ومهندسى إعادة التسجيل يقدموا خبراتهم المميزة ومهاراتهم لإنتاج الفيلم. تلتقى مواهبهم لتأخذ القصة لمستوى أعلى. والمبدعين يبحثوا عن المزيد من الحرية لجعل القصة أفضل. المحترفين يفعلوا ذلك دون المساس بالجودة أو الأداء. يساعد الصوت ثلاثى الأبعاد فى تحقيق هذه الأهداف. المزج الفنى لتشفير أورو ثلاثى الأبعاد يعطى للمبدعين المحترفين حرية أكبر خاصة عند خلق تجربة فيلمية ثلاثية الأبعاد. كما أن لديها القدرة على إضافة المؤثرات الصوتية ثلاثية الأبعاد لدعم وتقوية الصورة لخلق مستوى جديد من الإبداع، إضافة لذلك أن هذا يتم بدون التضحية بالمدى الحركى لتشكيل تشفير النبضة الأصلى وهذا يضمن الجودة. حتى عندما نستخدم بعض معدات المزج الألية المتاحة فإنهم لديهم الضمان بالحفاظ على التوازن الصوتى واللون.

القائمين على العرض: القائمين على العرض فى حاجة ليس فقط لإدارة العديد من الأفلام القادمة للعرض على شاشتهم كل بضعة أسابيع إنما يجب عليهم أيضا إدارة وتلبية التوقعات الخاصة بالتطور على نحو متزايد. فمن المفهوم أن القائمين على العرض سيترددون فى إعادة الاستثمار فى معدات جديدة وإعادة تصميم تخطيطات القاعة وهذا ما يميز أورو ثلاثى الأبعاد. حيث إنه مصمم للتوافق مع هذه المخططات والأجهزة. فالترقية من الصوت المحيط إلى الصوت ثلاثى الأبعاد الحقيقى يكون سهل تماما فيمكنك ببساطة إضافة سماعات مرتفعة للموجودة حاليا. إضافة لذلك معالج الصوت أورو ثلاثى الأبعاد يكون مشابه ومتوافق مع الأجهزة الموجودة. هناك إعتبار أخر للقائمين على العرض هو تأثير هذه التقنية الجديدة، التأثير يكون كبير، غمر صوتى أكبر وطبيعية أكثر عن الصوت المحيط، وبالتالى التمتع بالمحتوى سيكون أعلى، بالإضافة لكونه متوافق مع الأجهزة السابقة. ولا ننسى الفرص الجديدة لأورو ثلاثى الأبعاد والذى يحقق للقائمين على العرض الإستثمار فى التجسيم الثلاثى الأبعاد للعرض الرقمى وتقنية ٤ ك كوسيلة للتميز عن المنافسين وأيضا الصوت الثلاثى الأبعاد وذلك لجعل المشاهدين يتركوا المنازل للذهاب لدور العرض السينمائى.

تشفير أورو ثلاثى الأبعاد: حتى الأن الطريق الوحيدة لإعادة صيغ إنتاج الصوت المتعدد القنوات من خلال ما يسمى بضغط المعلومة، ومع التطور التقنى فإن الاتجاه الحالى هو العودة لصيغة الصوت الأصلية بدون ضغط والمسماه بتشكيل تشفير النبضة PCMبحيث نتجنب استخدام تشفيرات ضغط المعلومة. يكون هذا واضح من خلال تطور مواصفات البث وأسطوانات Blu Ray وحتى مواصفات مبادرة صناعة السينما DCI وهى المواصفات إلى تدعوا لاستخدام الصوت غير المضغوط. هذا الاتجاه الحادث كأنظمة ضغط معلومة " فقد" للصوت (Dolby، DTS، .. MP3 إلخ) مبرهنا على عدم التوافق والصعوبة المتناهية للاستخدام بينما تظل فلسفة توزيع الصيغة الواحدة، علاوة على ذلك صيغ الضغط يمكن أن تحدث تشوية فى الصوت وأيضا فقد فى الأمانة والإرهاق الذهنى للمشاهدين. بسبب هذه العيوب والاتجاهات والاحتياجات الجديدة للسوق كان الاختراع الجديد الذكى المسمى بتشفير أورو ثلاثى الأبعاد والذى تطور على مدى عدد من السنوات وقدم العديد من المزايا مقارنة مع غيره من تشفيرات ضغط المعلومة الأخرى فهو يعتمد على معيار الصوت الرقمى غير المضغوط PCM.لإضافة البعد الثالث للفراغ الصوتى هناك حاجة لإيجاد حل لملائمة المزج الفنى فى القنوات المتاحة ، لهذا السبب يعتقد البعض أنهم يجب أن يستمروا مع صيغ ضغط المعلومة. مع ذلك فهذه تعانى من مشكلة عدم التوافق ، الإختفاء ، التشوية و فقد الأمانة الناتج عن الحجب الإدراكى. لهذه الأسباب فهناك اتجاه للعودة للجودة الصوتية غير المضغوطة لتشكيل تعديل النبضة لكنها تكون قلقة حول القيود بشأن عرض النطاق الترددى. يتم حل هذه المشاكل عن طريق تشفير أورو ثلاثى الأبعاد الذى يسمح للقائمين بالمزج بخلق إشارة تشكيل تشفير النبضة ذات مدى حركى والتى تحتوى على إشارتين أو ثلاثة إشارات أخرى ذات تشكيل تشفير النبضة بدون أى فقد مسموع. الماستر للمعلومة الممزوجة لا يزال إشارة تشكيل تشفير النبضة العيارية بنفس معدل العينة مثل مسارات المزج الأصلى. هذا يعنى أنه فى مجال تشكيل تشفير النبضة يمكن خلق توزيعات متعددة فى ماستر واحد ١ , ٥ قناة، هذا الماستر يحمل هذه الصيغ كمعلومة وصفية غير مدركة وتذاع على كل جهاز صوت يدعم صيغة تشكيل تشفير النبضة ١ , ٥ قناة.

باستخدام التشفير أورو ثلاثى الأبعاد كل المعايير الصوتية (التجسيم ، وأورو ثلاثى الأبعاد ذو١ , ٥ قناة) يمكن دمجها فى معيار واحد بفيض تشكيل تشفير النبضة ١ , ٥ قناة والذى يمكن إذاعته على كل نظام محيط ١ , ٥ قناة. علاوة على ذلك معيار واحد ذو فيض تشكيل تشفير النبضة ١ , ٥ قناة قادر على إحتواء كل المعايير السابقه ، الجديدة والمستقبلية: التجسيم ، المحيط ١ , ٥ قناة وأورو ثلاثى الأبعاد (بمجموع ١٨ قناة) متكاملة فى معيار ١ , ٥ ذو فيض تشكيل تشفير النبضة والذى يذيع المزج ١ , ٥ قناة الأصلى بدون استخدام التشفير، هذا يعنى أنه عند عمل ماستر للفيلم بتشفير أورو ثلاثى الأبعاد فإن أى شخص لا يملك نظام أورو ثلاثى الأبعاد سيظل يسمع المسارات ١ , ٥ قناة بنفس الجودة بالضبط بنفس معيار الصوت المحيط ١ , ٥ قناة. لكن إذا كان لديه جهاز فك الشفرة أورو ثلاثى الأبعاد فإن المشغل سيستخرج كل المعلومة المحيطة من إشارة تشكيل تشفير النبضة ويضعها مرة أخرى فى صيغة الصوت ثلاثى الأبعاد الأصلية بدون أى موائمة سمعية.

كيف يعمل؟ من المسلم به أن المدى الحركى لمزج الماستر النهائى عند المستخدم لا تكون أكثر من ٢٠ خانة أى حوالى ١٢٠ ديسبل (حيث إن كل خانه تزيد المدى الحركى للصوت بمقدار ٦ ديسبل)، لا يوجد مسار صوت له هذا المدى الحركى العالى بشكل غير واقعى هذا هو الفرق بين الأجزاء الهادئة والأعلى للصوت يكون ١٢٠ ديسبل ، الموسيقى الكلاسيكية لديها مدى حركى أعلى من موسيقى البوب (حوالى من ٢٠ إلى ٣٠ ديسبل) لكن المدى الحركى للموسيقى الكلاسيكية لا يكون أكثر من المدى الحركى للأوركسترا حيث لا يزيد عن ١٢٠ ديسبل بين الأجزاء الأعلى والأهدأ للتكوين. فى الواقع المدى الحركى لصوت الماستر لا يتجاوز عند تشغيله ٩٦ ديسبل . أكثر قليلا من المدى الحركى لـ ١٦ خانة الخاصة بالقرص المدمج.

فى حالات كثيرة المدى الحركى يتم ضغطه خلال التوزيعات ذات الزمن الحقيقى لتجنب الاختلافات الهائلة فى مستوى الصوت، هذا النوع من الضغط يكون مستخدم تقريبا فى كل البث الإذاعى والتليفزيونى اليوم. هذه ليست الحاله خلال العمل (قبل ما يتم الماستر النهائى) حيث لا يزال عدد الخانات ٢٤ خانة معطيا ارتفاع Headroom(*7) كاف للمزج بدون أى موائمات. لكن بمجرد أن يتم المزج النهائى يتم عمل الماستر بـ ٢٠ خانة تشكيل تشفير النبضة بجودة صوت تامة غير منقوصة. فى الواقع خلال كلمة ألقيت فى ندوة فى يناير ٢٠١١ أوضح توملينسون هولمان Tomlinson Holman للمشاهدين أن ماستر التوزيع ذو ٢٤ خانة هو مبالغة وأوضح كيف أن التفاصيل ذات الخانة الأقل مثل ١٦ أو ٢٠ خانة تعطى مدى حركى لإعادة إنتاج مسار الصوت الفيلمى بشكل دقيق.١٣ بإختصار نظام أورو ثلاثى الأبعاد يحول جميع أنواع المصادر الواردة إلى تجربة صوت غامر ثلاثى الأبعاد. بدون تنظام أورو ثلاثى الأبعاد تطبق معايير الصوت المحيط ١ , ٥ قناة بدون أى فرق ملحوظ فى الجودة.

صيغة الصوت الغامر ومستقبل الصوت السينمائى

بضع كلمات هى كالمبالغة فى صناعة السينما هى كلمة "غامر" ودولبى تتحمل الذنب الأكبر بسبب استخدامها هذا المصطلح فى النشرات الصحفية والمواد التسويقية وكان أخرها الدولبى أتموس. الغمر الصوتى يبدو كلمة جيدة لوصف تجربة واقعية الصوت السينمائى بحيث يشعر رواد السينما كما لو كانوا منغمرين فى بيئه واحدة مع أحداث الفيلم. وهذا النهج الجديد بنظام الأتموس للصوت: حيث إن تحريك العناصر الصوتية يخلق الواقع الافتراضى فى داخل القاعة نفسها، للأسف فى العديد من الصناعات يستخدم المصطلح لوصف أى صيغة صوت سينمائى جديدة -وحتى الصيغ الجديدة القائمة على النهج التقليدى المعتمد على القناة. هذا يخلق إرتباك كمرجع لصيغ الصوت الغامر الموجودة معا كنهجين مختلفين بشكل درامى كبير على الصوت -النهج القائم على ١ ,١٠ قناة مشابه للدولبى الرقمى ١ , ٥ قناة والدولبى المحيط ١ , ٧ قناة والدولبى أتموس. هذا الارتباك يوجد قلق بين القائمين على العرض حيث يجعل الصناعة تقترب من حرب صيغة الصوت الغامر. بابركو أورو التقليدى يكون ١ , ١١ قناة وهو أقرب للمحيط الدولبى ١ , ٧ قناة عن الدولبى أتموس. القائمين على العرض لديهم الأن إختيار إما الاستثمار فى صيغة ذات نهج القناة هى الـأساس ١ , ٥ و١ , ٧ Channel – Based ap-proachأو فى المستقبل للصوت السينمائى فى صيغة الصوت ذو نهج العنصر هو الأساس الدولبى الأتموس١٤-Object – Based Approach. إدخال النهج القائم على طريقة العنصر هو الأساس لخلق وتثبيت وإذاعة الصوت السينمائى يمثل خطوة هامه للأمام فى تطور الصوت السينمائى وهو التطور الذى أحاط بنا من الأحادى إلى التجسيم إلى الصوت المحيط المتعدد

القنوات والأن الصوت ذو نهج العنصر هو الأساس.

يفضل المبدعين الآن استخدام الأتموس لأن الصوت ذو نهج العنصر هو الأساس يجعلهم أكثر ابتكارا عند استخدام الصوت لجذب الجمهور للقصة. ليس هذا فقط مجرد إضافة عنصر الارتفاع للصوت ولكن دقة الحركة التى جعلت أحد الصحفيين يكتب(١٥) "إنه شعر بأنه مضطر للانبطاح لتجنب الحطام الفضائى أثناء مشاهدة فيلم Star Trek into Darkness. وأيضا تجعل المشاهدين يشعروا بالواقعية بحبس أنفاسهم فى مشهد العاصفة فى فيلم "Life of Pi فى الدولبى أتموس صناع الأفلام لا يجب أن يفكروا فى مصطلحات السماعات أو القنوات (على الرغم من أنهم لا زالوا قادرين على دمج الصوت المتعدد القنوات وقت الحاجة). بدلا من ذلك فهم يعطوا كل عنصر صوتى إتجاهات محدده إلى حيث ينبغى أن يتحرك أو يتم وضعه، مثال على ذلك الأصوات المرتبطة بالطيور ستكون لها معلومة وصفية تبين تحركات الطيور خلال قاعة العرض، صوت تغريدها وحركة أجنحتها وهبوطها على الأغصان جاعلة الأوراق تهتز ، كل ذلك يعاد إنتاجه فى قاعة العرض بشكل واضح كما لو كنت خلال الغابة. أفضل من ذلك ، فإنه نظام ذكى بما فيه الكفاية لخلق الوهم المقصود بالرغم من الاختلافات فى الحجم والشكل وترتيب السماعات لكل دار عرض لضمان أن يظل مقصد الفنان من الاستديو حيث تم المزج إلى دار العرض كما هو بدون تغيير.

بينما صناع الأفلام ومصممى الصوت يقدروا مدى التأثير فى حواس المشاهدين بنظام الدولبى أتموس نجد المديرين التنفيذيين فى الاستديوهات ومراحل الإنتاج اللاحق أيضا متحمسين بسبب أن النهج القائم على العناصر الصوتية يبسط العمل بشكل جذرى حيث يمكن للمزج الدولبى أتموس أن يستخدم لإيجاد مزج ٥.١ و ٧.١ أو حتى ١١.١ قناة. القائمين على العرض أعربوا عن حماسهم للصوت ذو نهج العنصر هو الأساس أيضا، كما أعربت كلا من الروابط الوطنية لأصحاب دور العرض والإتحاد الدولى للسينما فى الفترة الأخيرة عن رغبتهم فى معايير واضحة للصوت ذو نهج العنصر هو الأساس. دولبى ترحب بالإهتمام بالمعايير وقد ساهمت دولبى فى وضع المعايير للسينما لأكثر من ٤٠ عام بداية من السلسلة ب B chain المستخدمة فى جميع أنحاء العالم إلى معايير السينما الرقمية والأن الصوت ذو نهج العنصر هو الأساس، أكثر من عام مضى دعمت دولبى الدراسات خلال SMPTE لإيجاد نهج مشترك بين أنظمة الصوت المختلفة وإستكشاف أساليب لتطبيقات مشتركة شاملة الصوت ذو نهج العنصر هو الأساس ، قاد الدولبى الـ SMPTE مجموعات فرعية مخصصة جنبا لجنب مع قادة الصناعة مثل AVID , GDC , Christie وأستديوهات كبرى أخرى. فى الأسابيع الأخيرة حصلت DTS على المعايير الخاصة بالصوت ذو نهج العنصر هو الأساس ، تقديم إقتراح SMPTE للصوت ذو نهج العنصر هو الأساس المعتمد على صيغة الصوت المتعدد الأبعاد التى تم الترويج لها منذ أوائل ٢٠١٢، ومع ذلك صيغة MDA والتى تلقى إهتمام كبير عندما أعلنت لأول مرة عام ٢٠١٢ من قبل معامل SRS منذ حصل عليها (DTS) لم تكتسب حتى الأن ثقة كبيرة بين صناع الأفلام ومصممى الصوت والقائمين على العرض السينمائى أو غيرهم فى صناعة السينما. قامت شركة دولبى بنشر الصوت ذو نهج العنصر هو الأساس بنجاح فى مئات دور العرض وفى دولبى يتم التأكد من عمل المعايير ذات الصلة. حتى الأن يوجد أكثر من ٧٥ إصدار لدولبى أتموس فى جميع أنحاء العالم وأكثر من ٣٠٠ شاشة مثبتة. أعلنت مبادرة السينما الرقمية DCI مؤخرا أهمية الصوت ذو نهج العنصر هو الأساس لأصحاب دور العرض لتدعيم هذا النظام. لقد أضاف الدولبى أتموس خبرات سماعيه جديده للأفلام ، لقد جعل الصوت يغمرنا من كل مكان وجعلنا نسمع الصورة بالكامل،ومكن صانعى الأفلام من وضع وتحريك الأصوات فى كل الأماكن داخل صالة العرض ،حتى أعلى الرأس وذلك ليزيد الواقعيه والتأثير لكل مشهد.

لقد خلق تحريك الصوت فى كل أرجاء دار العرض تأثيرات ديناميكيه،كما أنه يعيد إنتاج الصوت الطبيعى طبقا للدور الدرامى خاصة مع وضع سماعات فى السقف أعلى الرأس،كما أنه يعكس نية الفنان الأصليه بصرف النظر عن وضع دار العرض.ويستخدم حتى ٦٤ سماعه فى السقف لتأكيد الحركة الطبيعيه للصوت. لقد قال عنه المخرج الفونسو كوارون Alfonso Cuaron أن الجاذبيه للدولبى أتموس لا تقل عن جاذبية الصورة ثلاثية الأبعاد وأضاف " أنه طالما أن ثلاثى الأبعاد يقدم البعد المرئى فان الدولبى أتموس يقدم الواقعيه التقديريه للصوت حيث يغمر المشاهد بالصوت ،فلا يوجد صوت فى الفضاء لذلك فنحن ندمج الموسيقى كجزء لا يتجزأ من الفيلم، فالموسيقى تؤلف وتصمم لتحيط بالمشاهد فالنغمات

المختلفة الخارجه من السماعات المحيطه بالمكان تملأ أرجاء دار العرض وتتحرك باستمرار مع أصوات التحطم والمؤثرات الأخرى لتخلق الخبرة الديناميكيه، وهذا يتطلب مزج صوتى خاص يأخذ فى الاعتبار الفروق الدقيقه المزهله والسماعات المنتشرة والمنفصله فى نفس الوقت والموجوده فى السقف وفى كل الأماكن، فالدولبى أتموس قدم لى الصوت كما حلمت به(١٦)"

نظرة عامة على الدولبى أتموس:

لكى يتم توجيه ووضع الأصوات بدقه فى قاعة الاستماع فإن مصمم الصوت ومهندس المزج يحتاجا لمزيد من التحكم وهذا التحكم يشمل تغيير تصميم ومزج وإذاعة المحتوى من خلال عناصر الصوت ومعلومة مكان الصوت. عناصر الصوت يمكن اعتبارها كمجموعات من عناصر الصوت التى تشارك نفس الموقع المادى فى قاعة الاستماع هذه العناصر يمكن أن تكون ثابته أو متحركة. يتم التحكم فيها عن طريق المعلومة الوصفية والتى بها معلومة مكان كل عنصر صوتى بخلاف المعلومات الأخرى، عند إذاعة هذه العناصر فى دار العرض فإنها تسمع على السماعات طبقا للمعلومة الوصفية والتى تحدد توقيت كل عنصر. بينما استخدام العناصر الصوتية يعطى التحكم المطلوب للتأثيرات المنفصلة فإن الجوانب الأخرى لمسار صوت الفيلم تعمل بشكل مؤثر فى بيئة القنوات الصوتية. مثلا العديد من مؤثرات الجو العام أو الدوى الصوتى تساعد فعلا عند تغذيتها لأصفف السماعات، وعلى الرغم من أنه قد تمت معالجتها كعناصر ذات إتساع كاف لملئ صف السماعات فمن المفيد أن تحتفظ ببعض وظيفتها المعتمدة على القناة.

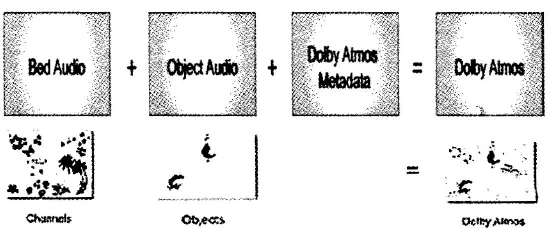
يدعم دولبى أتموس أيضا الأساس Bedsبالإضافة للعناصر الصوتية، والأساس هى المزج الفرعى أو الأولى المعتمد على القناة بشكل فعال أو الجذوع والتى يتم تسليمها للإذاعة النهائية إما بشكل منفصل أو متضمنه فى أساس واحد معتمدة على رغبة مكون المحتوى، هذه الأساسات يمكن تخليقها فى أشكال مختلفه تعتمد على القناة مثل ٥,١ أو ٧,١ قناة أو بالصيغ مثل ٩,١ قناة (شاملة أصفف السماعات المعلقة فى السقف).

يتكون المزج الدولبى أتموس من ثلاثة عناصر أساسية:

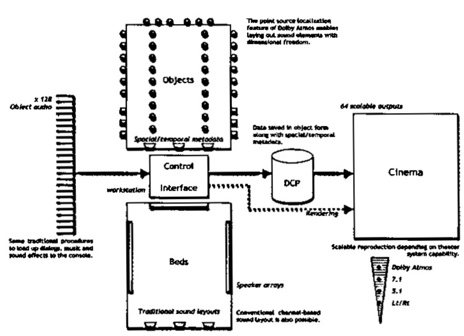
١- الصوت الأساسى (Bed Audio أو المادة الأساسية): المزج الأولى ذو نهج القناة الرئيسية أو الجذوع (شاملا التوجيه المتعدد القنوات الخاص بها).

٢- صوت العنصر (أو العناصر)Object Audio :محتوى مسار الصوت المفرد أو المجسم التى تم تخصيصها بالتوجيه.

٣- المعلومة الوصفية للدولبى أتموس:Metadata الموجه الألى للعناصر بالإضافة للمعلومة الوصفية الإضافية.



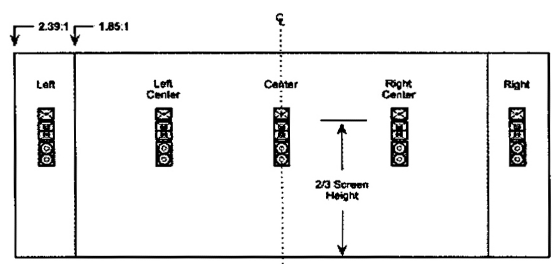
Channels + Objects + Metadata = Dolby Atmos



مكان وارتفاع سماعات الشاشة

تكون سماعة المنتصف فى منتصف خط الشاشة بصرف النظر عن مكان الشاشة فى دار العرض وتوضع سماعات اليمين والشمال فى منتصف المسافه بين ١:١,٨٥ للشاشة العادية و١:٢,٣٩ للشاشة السكوب. بالنسبه للشاشات التى يصل طولها لحوالى ١٢متر أى ٤٠ قدم فإن إضافة سماعتين سوف يعطى نعومه لحركة الصوت فى الإتجاه الأفقى عبر الشاشه وبالتالى نضع سماعتى منتصف الشمال ومنتصف اليمين بين

سماعتى المنتصف والشمال والمنتصف واليمين. ويتم وضع السماعات بشكل رأسى بإرتفاع ٣/٢ (ثلثين) الشاشة بحيث تكون هذه المسافه تقابل نقطة المنتصف بين سماعة التردد المنخفض Woofer وسماعة التردد العالى Tweeter للسماعات الثنائيه ٢ way وبين سماعة التردد المتوسط Midrange وسماعة التردد العالى للسماعات الثلاثيه ٣ way.وفى دور العرض ذات الشاشات ثابته العرض وذات حاجب Maskعلوى فإن سماعتى اليمين والشمال ستوضع عند الحافه الداخليه للصوره. توصى دولبى بوضع سماعات الشاشه بإرتفاع ٣/٢ بالنسبه للشاشه العاديه والسكوب. تلف سماعات الشاشه ذات التردد العالى قليلا بحيث تلتقى مع خط سماعة المنتصف عند مسافة ٣/٢ القاعة بينما تظل سماعة التردد المنخفض مواجهه كما هى. وهذا التوجيه للسماعات لضمان التغطيه الكامله للصوت للمساحه الكليه للقاعه شاملا خصائص الإنتشار الرأسى للسماعه، إرتفاع السماعه، طول القاعه والتغيير فى إرتفاع الكراسى بطول القاعه.



ويكون أقصى مستوى ضغط صوتى SPL لكل سماعة شاشة ١٠٥ ديسبل عند منطقة الاستماع المرجعيه ويوصى بمكبر يكون له إرتفاع Headroom أكبر بمقدار ٣ ديسبل (هذا يعنى ضعف القدرة المستمره المطلوبه) ، إذا كانت مواصفات نظام السماعة غير واضحه أو ليست معطاه من قبل المصنع نتبع الإرشادات التالية لقياس مستوى الضغط الصوتى عند منطقة الإستماع المرجعية:

١- السماعات الثنائية :Two-way/ biamplifier 105 ديسبل لسماعة التردد المنخفض و١٠١ ديسبل لسماعة التردد المتوسط والعالى.

٢- السماعات الثلاثية :Three-way/ Triamplifier 105 ديسبل لسماعة التردد المنخفض و١٠١ ديسبل لسماعة التردد المتوسط و٩٨ ديسبل لسماعة التردد العالى.

٣- السماعة الرباعية :Four-way/Quadamplifier 105 ديسبل لسماعة التردد المنخفض و ١٠١ ديسبل لسماعة التردد المتوسط و٩٨ ديسبل لسماعة التردد المتوسط و٩٢ ديسبل لسماعة التردد العالى. والسماعات العالية التردد جدا على التوالى.

أما المدى الترددى فيكون من ٤٠ هيرتز إلى ١٦ ك.ه +٣/-٦ ديسبل. والإستجابة الترددية تمتد من ٨٠ هيرتز إلى ١٦ ك.ه 3 ± ديسبل.

السماعه الغليظه Subwooferوهى خاصه بالترددات المنخفضه جدا ويتم وضعها على الأرض خلف الشاشه عند الحائط الخلفى، وفى حالة وجود أكثر من سماعه غليظه يتم ربطهم كمجموعه لتقوية التأثير، وفى هذه الحاله يتم وضعهم بشكل منتظم فى المنتصف وذلك لتقليل حدوث الموجات الموقوفهStanding wave . ويكون مستوى الضغط الصوتى SPL الخاص بسماعة الشاشة الغليظة +١٠ ديسبل مقارنة بسماعة المنتصف. ويجب أن تكون ذات إستجابة ذبذبية مستقيمة فى المدى الترددى من ٥, ٣١ إلى ١٢٠ هيرتز 3 ± ديسبل مقارنة بسماعة الشاشة ذات النطاق الكامل.

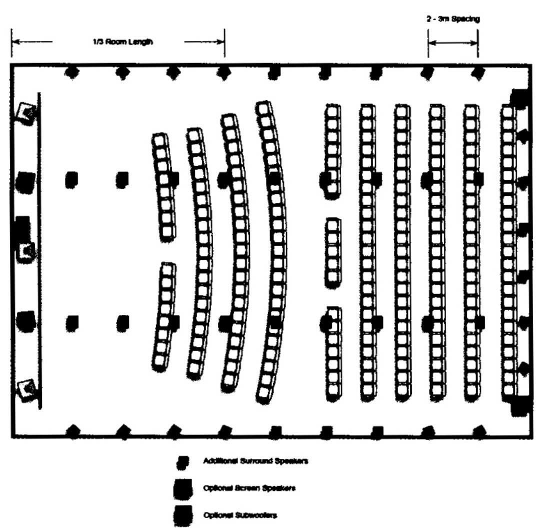
السماعات المحيطة Surround Sound

أحد أهم الفروق بين نظام الدولبى المحيط ٧,١ و١ والدولبى أتموس هو وضع السماعات المحيطه فالأخير يعطى إمكانية وضع الصوت بدقه فى أى مكان فى القاعه وليحقق ذلك تم إضافة سماعات محيطه على الأجناب والسقف وتمتد سماعات المحيط الجانبى بحيث تكون أقرب للشاشه عن الأنظمه السابقه وتبدأ من ٣/١ (ثلث) المسافه إلى خلفيه القاعه ، المسافه بين السماعات المحيطه تكون من ٢ إلى ٣ متر بالنسبه لسماعات المحيط اليمين والشمال مع مراعاة زاوية الميل والتى تكون ٣٠ درجه أو أقل من خط منتصف القاعه لخلق مكانيه عاليه فى كل القاعه . منطقة الإستماع المركزيه تكون محدده بمجموعة المقاعد فى المساحه المبينه وهو ٤/١ (ربع) إتساع القاعه من أقرب حائط. المسافه بين السماعات يعتمد على حجم القاعه فمثلا بين الصف الأمامى والشاشه وعند الأركان تكون المسافات أوسع قليلا.السماعات المحيطه

الخلفيه وعلى الأجناب سوف تخضع لبعض القيود منها:

١- ارتفاع السماعات المحيطه القريبه من الشاشه لابد أن تتوافق مع ارتفاع سماعة منتصف الشاشه

٢- ارتفاع السماعات بطول الحائط الخلفى يجب أن يكون متناسق مع السماعات المحيطه القريبه من الشاشه ويجب مراعاة الارتفاع التدريجى للمقاعد وأن تكون بعيده عن متناول المشاهدين لمنع التلف والسرقه ،كما أن الارتفاع الكافى يضمن التغطيه الجيده لمعظم المقاعد على حسب الخصائص الاتجاهية للسماعة.



الوضع الرأسى لسماعات المحيط الجانبى ستأخذ شكل خط مستقيم من أقرب سماعه للشاشه لسماعات الحائط الخلفى.

سماعات المحيط الجانبى يجب أن توجه لارتفاع أذن المشاهد الجالس عند أبعد مقعد مقابل عند الجانب الأخر للقاعه. وسماعات المحيط الخلفى يجب أن توجه لارتفاع أذن المشاهد فى الصف الأول. سماعات محيط الجانب وسماعات المحيط عند الأركان يجب توجيهها أفقيا لمنتصف مساحة الاستماع مع مراعاة أن الدوران الأفقى للسماعه لا يزيد عن ٤٥ درجه وأن سماعات المحيط الجانبى الموضوعه بطول المساحه الرئيسيه للاستماع يجب أن تكون عموديه بطول خط المنتصف للقاعه، سماعات المحيط الخلفى الموجهه للجزء الرئيسى للاستماع يجب أن تتوازى طوليا مع خط المنتصف للقاعة.

السماعات المحيطة العلوية

السماعات المحيطة أعلى الرأس يجب أن توضع فى صفين من الشاشه للحائط الخلفى، ويجب أن تكون بمحاذاة قنوات الشاشة المنتصف اليمين والمنتصف الشمال ، والسماعات العلويه يجب أن تكون لها نفس خصائص السماعات المحيطه الجانبيه والخلفيه للحفاظ على الطابع الصوتى. عدد السماعت العلوية والمسافات بينهم يعتمد على وضع سماعات الجانب حتى لا يعترض ممر إضاءة ألة العرض. الوضع الجانبى للأصفف يجب أن يتم اختياره بحيث يحقق أفضل انطباع مكانى خلال مساحة الاستماع. فى القاعات حيث مساحة المشاهده أوسع من عرض الشاشه أو أن تكون السماعات العلويه مثبته أعلى من مستوى الشاشه يفضل أن تكون المسافات أوسع بين السماعات العلويه.أقل مسافه بين السماعات العلوية يطابق المسافه بين سماعتى المنتصف اليمين والمنتصف الشمال.أقصى مسافه بين السماعات العلوية ستتحدد كما يلى : بفرض أن Eهى زاوية ارتفاع أقرب سماعة محيط جانبى مقاسه من الوضع المرجعى ، النقطه ٣/٢ الخلفيه للقاعه تكون فى منتصف مساحة المشاهده . زاوية الارتفاع المقابله لصف السماعات العلويه سيكون أكبر من أو يساوى ٤٥ درجه بالإضافه لنصف الزاويه . Eفمثلا إذا كانت Eتساوى ٢٠ درجه فإن زاوية الارتفاع لصف السماعات العلوية يكون ٥٥ درجة.

لإعطاء تغطيه جيده يجب أن توجه السماعات العلوية جانبيا خلال القاعه بحيث تكون فى منتصف المسافه بين السماعات العلوية وخط المنتصف للقاعه.كما يجب أن توجه السماعات العلوية بطول القاعة بنفس الطريقه للسماعات الجانبية بحيث لا تتجاوز زاويتها ٤٥ درجة والسماعات القريبة من المقاعد الخلفيةوالأمامية لا تتجاوز ٣٠ درجة والسماعات فوق المنطقة الرئيسية للاستماع تكون صفر درجة.

ملحوظه: يتم توصيل سماعات الصوت المحيط بشكل منفصل بالمكبر حيث يكون لكل سماعه المكبر الخاص بها.

مستوى الضغط الصوتى لكل سماعة محيطة مرتبطة بمكبر يكون ٩٩ ديسبل مقاسة فى منطقة الإستماع المرجعية ويوصى بأن يزيد إرتفاع المكبر بمقدار ٣ ديسبل (هذا يعنى مضاعفة القدرة المستمرة المطلوبة)

أقصى مستوى ضغط صوتى لصف السماعات المحيط يكون ١٠٥ ديسبل مقاسة عند منطقة الاستماع المرجعية ولتلبية هذا المطلب للأصفف المحيطة ذات الأقل من أربع سماعات فإن كل سماعة يجب أن تكون قادرة على إنتاج مستوى ضغط صوتى أكثر من ٩٩ ديسبل.

الاستجابة الذبذبية للصوت المحيط تستخدم سماعات نطاق كامل يمتد من ٤٠ هيرتز إلى ١٦ ك.ه +٣/-٦ ديسبل. وسماعات المحيط ذات الاستجابة المحدودة للصوت الغليظ تحتاج لدوائر إدارة الصوت الغليظ Bass Management، وإذا تم استخدام هذه الدوائر فيجب أن تمتد الاستجابة الذبذبية للسماعة المحيطة إلى ٩٠ هيرتز أو أقل 3 ± ديسبل . تردد التقسيم يجب أن يضبط بناء على إمكانيات السماعات المحيطة لكن يجب أن يكون أعلى من ١٠٠ هيرتز مع ضرورة وجود سماعات للتردد الغليظ.

السماعات الغليظه المحيطه Surround Subwoofer

اتساق الطابع الصوتى للعناصر الصوتيه المحركه عبر الشاشه إلى القنوات المحيطه يكون بإضافة السماعات الغليظه والتى تحافظ على الاستمراريه عند انتقال الصوت من سماعه لأخرى. مع ذلك فإن السماعات المحيطه ليست مصممه لإنتاج الترددات أقل من ١٠٠ هيرتز. وقد رأت دولبى أن تحسين الصوت الغليظ يكون باستخدام سماعات خاصه وعن طريق دوائر تقسيم ترددى يتم تغذيتها بالترددات الغليظه أقل من ١٠٠ هيرتز واستخدم لذلك سماعتين أو أكثر فى خلفية القاعة، معلومة التردد الغليظ الموجوده فى النصف المحيط الشمال للقاعه يعاد توجيهها إلى السماعات الغليظه الشمال وبالمثل معلومة التردد الغليظ الموجوده فى النصف اليمين من القاعه يعاد توجيهها إلى السماعات الغليظه اليمين. ويجب أن توضع هذه السماعات فى الثلث الخلفى من القاعه بطول الحائط الجانبى أو الخلفى أو السقف،كما يجب تجنب وضع السماعه فى الأركان الخلفيه للقاعه حتى لا يحدث إثاره لبعض الترددات فى القاعه وتكون أقل مسافه توضع عندها السماعه الغليظه من الركن الخلفى هى واحد متر.

أما بالنسبة لعدد السماعات الغليظة المحيطة فيجب ألا تقل عن سماعتين وإذا زاد عدد المقاعد عن ٥٠٠ مقعد فيجب إضافة سماعتين أخرتين. تمتد الاستجابة الذبذبية للسماعة الغليظة من ٤٠ إلى ١٢٠ هيرتز +٣/-٦ ديسبل. ويكون مستوى الضغط الصوتى للسماعة الغليظة صفر ديسبل مقارنة بسماعة المنتصف.

فهم وقياس مستويات الصوت الرقمى:

يتم حفظ مستويات الصوت في إشارة الصوت الرقمي كقيم رقمية ملتقطة خلال تحويل الإشارة التناظرية إلى الرقمية. لا ترتبط مستويات الصوت بدفق البيانات الرقمية المسلسل داخل الكابل. نوضح هنا كيف يتم تحديد مستويات الصوت في نظام الصوت الرقمي وكيفية قرائتها باستخدام محلل الصوت الرقمي.Digital Analyzer

الديسبل :DB

يتم قياس الإشارات الصوتية أو مستويات الصوت باستخدام نظام ديسيبل. ويستخدم نظام ديسيبل للمقارنة بين مستويين أو تغيير في جهد الإشارة أو طاقتها. واحد ديسيبل هو مستوى التغيير الذي يكون ملحوظ من قبل معظم الناس. ويعتبر التغيير٦ ديسيبل حوالي ضعف حجم الصوت.

يمكن اعتبار مستوى إشارة الصوت بالديسيبل إما بوصفه كطاقة أو بوصفه كجهد. المستوى بالديسيبل هو ١٠ مرات لوغاريتم النسبة بين مستويين الطاقة. حيث P هي الطاقة المقاسة بالواط و P المرجع، هى الطاقة المرجعية بالواط.

$$dB = 10 \log (P/P\ Ref.)$$

يمكن اعتبار مستوى إشارة الصوت بالديسيبل كنسبة جهد. المستوى بالديسيبل هو ٢٠ مرة لوغاريتم نسبة لمستوين جهد. حيث Vهو الجهد المقاس و V المرجع، هو الجهد المرجعي.

$$dB = 20 \log (V/V\ Ref.)$$

ومن المفترض أن تكون المقاومة نفسها ولذلك الحسابات باستخدام إما الطاقة أو صيغة الجهد تكون مقبولة.

وحدات قياس المستوى الصوتى:

dBm: ديسبل مرجعى نسبة لـ ١ مللى وات (٠,٠٠١ وات)

dBu أو dv: ديسبل مرجعى نسبة لـ ٠,٧٧٥ فولت (dBu يستخدم بشكل أكثر)قياسات الديسبل هذه تعطى القيمة

بالديسبل التى تبين مستوى إشارة الصوت. الحرف اللاحق يبين المرجعية المستخدمة لتحديد القيمة بالديسبل. فوجود (mيشير إلى .أن الديسبل .المرجعي .يستند .إلى .۰,۰۰۱ واث. وdBu أو

dBvيشير .إلى .أن .نفس .الديسبل .المرجعي .يكون .۷۷٥ فولت. وسنلاحظ استخدام dBuبشكل كبير. وجود (Vيشير لديسبل مرجعي يستند إلى ١ فولت.

قياسات مستوى الصوت (محسوبة بالمللى وات & dBmللـ ٣٠٠ أوم)

dBV	dBu (dBu=dBv)	dBm	Power mW	Peak Volts	RMS Volts
26	28,27	31,25	1333	28,4	20
23.5	25.7	28.7	750	21.21	15
20	22,2	25,2	333	14,14	10
13,98	16,2	19,21	83,3	7,07	5
6	8.24	11,25	13,3	2,83	2
1,8	4	7	5	1.74	1.23
0	2.22	5,23	3.33	1.414	1
2,2-	0	3	2	1	،775
5,2-	3,8-	0	1(300 أوم)	0.774	0,548
20-	17,2-	14.7-	0,033	0,14	0,1
40-	37,8-	34,7-	0,0033	0,014	0,01
60-	57,8-	54,8-	0,00033	0,0014	0,001
80-	77,8-	74,8-	0.000033	0.00014	0,0001
100-	97,8-	86,9-	0,0000033	0,000014	0,00001

رسم بياني لمقارنة مستويات الصوت بيانيا والذى يوضح كيفيةارتباط مستويات RMSبقيم dBmو dBuو dBV.مستويات dBmوالقدرة بالمللى وات mWتكون المقاومة ٣٠٠ أوم.

الرسم البياني يبين بعض قيم عينة من RMS لمستويات جهد الصوت من خلال نطاق الصوت النموذجى في العمود الأول. تظهر الأعمدة المتبقية مدى ارتباط هذه المستويات RMSإلى مستويات dBmو dBuو dBV. المستويات بالمللى وات و dBmالمبينة في الرسم البياني هي المعاوقة أو المقاومة المرتبطة بها. يبين الرسم أيضا مستوى الخط المتوازن الاحترافى ٣٠٠ أوم بحيث Vrmsيكون ٫٫٥٤٨ الناتج فى واحد مللى وات يكون ٠ .dBmو ١ Vrmsيكون قياس المستوى ٠ dBvو ٠ dBuيكون ٧٧٥. Vrms كمرجع. الرسم يبين مثال أيضا للمدى الحركى المعطى بواسطة مستويات إشارة الصوت التناظرية. يمكن أن تصل قمة الإشارة الصوتية لـ ١٠ Vrmsأو أكثر قليلا عند العلو الكامل والانخفاض لمستويات حساسية لعدة ميكروفولت فقط. هذا يعطى مدى تقريبا ١٢٠ ديسبل من المستوى الأعلى للأقل.

في الصوت التناظري لا يكون مرغوب مضاعفة سرعة الجهاز كالقص من دورة الصوت الذى يسبب التشويه. في حين أن هناك بعض النقاش حول ما هو مستوى القص الحادث بين المعايرات المختلفة لأجهزة الصوت، وهو ما يتجاوز مستوى ٢٤ (12.5Vrms) dBuومن المسلم به عموما باعتباره المستوى الذي من المرجح أن يبدأ عنده القص. قد تختلف مستويات القص الفعلية من ٢٠ (7.75Vrms) dBuإلى ٢٨dBu (20Vrms).إذا كنت ترغب في التحويل بين وحدات ديسيبل مختلفة من القياسات، و لا تريد استخدام هذه المعادلات، تتوفر العديد من الآلات الحاسبة الإلكترونية لذلك.

مبينات وحدة الحجم :VU Meters

مبين وحدة الحجم هو وسيلة أخرى لقياس مستوى الصوت التناظرى، وهو جهاز فولتميتر ذو ستجابة زمنية مصممة تعبر عن علو الصوت المباشر مثل تفسير الأذن البشرية للعلو. وحدات قياس الحجم المرتبطة بوحدات ديسبل أخرى لقياس الصوت تتم فقط بواسطة إشارة اختبار جيبية. فى أجهزة الصوت الاحترافية فإن ٠ VUيناظر +٤ . dBuوربما نرى ٠ VUيناظر +٤ dBmبرغم هذا يفترض أن المعاوقة المتوازنة تكون ٦٠٠ أوم. عند هذه المعاوقة فقط تكون ٤ dBmتساوى dBu.٤

ملحوظة: الأجهزة شبه الاحترافية -١٠dBv (0.3162V = -7.78dBu)كـ ٠ VUفى أجهزة تسجيل الصوت المتوازنة. تسجيلات الاستديو الأوروبية تخصص ٠ VUكـ dBu.٦

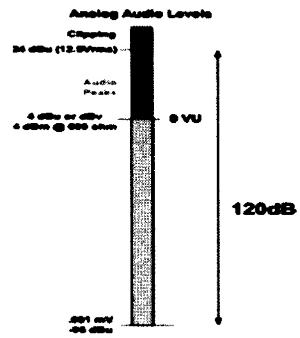
المستوى	المستوى بالديسبل	الجهد (RMS)
مستوى الاستديو الاحترافى - أمريكا	+4dBu	1.228V
مستوى الاستديو الأوروبى - الراديو والتليفزيون الألمانى* ARD	+6dBu	1.55V
مستوى التسجيل المنزلى (وحدات المستهلك)	−10dBu	0.3162 V = −7.78dBu

المستويات العيارية العالمية

المستويات التناظرية مقابل المستويات الرقمية -تدريج الديسبل كامل النطاق dBFS

يتم قياس مستويات الصوت الرقمية بشكل مختلف عن مستويات الصوت التناظرية. يتم استخدام نظام ديسيبل آخر ومختلف. نظام الديسيبل للصوت الرقمي يبدأ عند القمة ويحدد كأعلى مستوى صوت تم التقاطه بشكل رقمى. هذا أعلى نطاق كامل لمستويات الصوت الناتجة في النطاق الكامل أو نظام " FS"لقياس الديسيبل. وحدة قياس الصفر ديسبل

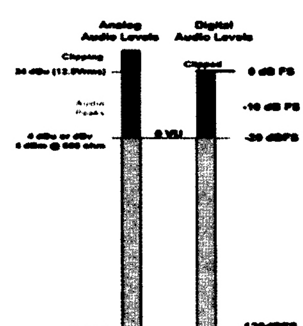
كامل النطاق ٠ dBFSهى تكون عند أعلى مستوى للصوت. على hفتراض أن هذا هو أعلى مستوى للصوت قبل حدوث قص للإشارة، فإن هذا يناظر مستوى الصوت التناظري ٢٤ .dBuوبالتالي ٤ dBu(dBu = dbv)تكون نفس -٢٠ dBFSأو VU.٠



فى حين أن هذا يكون مقبول كنطاق للصوت الرقمى إلا أنه ليس معيار ثابت. عندما يتم تحويل القيم الرقمية الصوتية مرة أخرى للتناظرية فإن بعض أجهزة الصوت الرقمية تعطى اختيارات مستوى لتحويل مستويات الخرج التناظرية للـ VU ٠ إلى -١٨ dBFSأو -١٤ .dBFSخفض العلاقة للديسبل كامل النطاق يزيد مستويات الصوت الناتج من المحول الرقمى التناظرى .DAC

الرسم السابق يوضح مستويات الصوت التناظرى فى علاقتها بـ ٠ VUومستوى القص والمدى الحركى.

قياس مستويات الصوت الرقمى -مبين وحدة الحجم VU Meter / مبين الديسبل dB Meter



بنفس طريقة مبين الصوت التناظرى الذى يبين المستوى التناظرى مبين الصوت الرقمى يبين المستوى لكل من قناة الصوت الشمال واليمين ذات تشكيل تشفير النبضة PCMالمتضمنه فى AES3 و SPDIFوالصوت الرقمى .ADATيوفر DA 795 مبينان لقياس إشارة الصوت الرقمى وهو يشمل:

١- مبين وحدة الحجم / VUوقمة مادة البرنامج PPM*.

٢- مبين مستوى الديسبل كامل النطاق .dBFS

مبين وحدة الحجم وقمة مادة البرنامج يوفر مراقبة مستوى مادة برنامج الصوت بإستخدام مبين الحجم والقمة للصوت المدمجين معا ليظهرا القنوات اليمين والشمال فى نفس الوقت. مبين مستوى الديسبل كامل النطاق يبين مستوى الصوت الرقمى بالديسبل بمرجعية النطاق الكامل. FS

والشكل يوضح مستويات الصوت الرقمى بالمقارنة بالمستويات التناظرية.

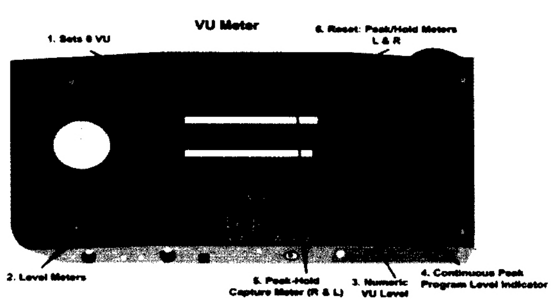
مبين وحدة الحجم ومبين القمة Peak الصوتية

مبين وحدة الحجم وقمة مادة الصوت نوع DA 795 يوفر قياسات مستوى كامل على كل قنوات الصوت الرقمى اليمين والشمال عند قياس / مراقبة مادة برنامج الصوت. هناك ثلاثة قياسات يبينها الجهاز:

١- وحدة الحجم VU أشرطة حجم رئيسية -أيضا قراءات عددية للقنوات اليمين والشمال)

٢- مبين قمة مادة الصوت اللحظية ٠ (شريط صغير أعلى أو يمين الشريط الرئيسى)

٣- مبين القمة -يلتقط ويظهر القمم لمستويات مادة البرنامج للقناتين اليمين والشمال



وصف المجال:

١- المستوى المرجعى لوحدة الحجم: مقاييس مستوى الإشارة الرقمى بالديسبل كامل النطاق الذى تكون فيه مبينات نقطة وحدة الحجم تم عمل مرجع لها. المستوى يمكن ضبطه من ٠ إلى ٢٤ . هذه المقاييس لصفر وحدة حجم من صفر ديسبل كامل

النطاق إلى -٢٤ ديسبل كامل النطاق.(الضبط العياري يكون "٢٠ كمرجع" يؤدي إلى -٢٠ ديسبل كامل النطاق = ٠ وحدة حجم).

٢- مبين المستوى بالشرائط المرسومة لوحدة الحجم: يبين مستوى وحدة الحجم للصوت الرقمي اليمين والشمال.

٣- مبين المستوى العددى لوحدة الحجم: يبين مستوى وحدة الحجم للصوت الرقمي اليمين والشمال.

٤- مبين قمة مادة البرنامج : PPMشريط واحد فوق الشريط الرئيسي يبين قمم مادة الصوت.

٥- مبين مستوى أقصى قمة: يلتقط ويحدث أقصى قمة لمستوى الصوت.

٦- إعادة ضبط القمم القصوى: إعادة ضبط مبين أقصى قمم لمستوى الصوت.

المستوى الرقمي المرجعي: الدخول والخروج الرقمية سيكون لها مستوى مرجعي -٢٠ ديسبل كامل النطاق -٢٠ . dBFSومستوى ضغط الصوت الناتج يكون ٨٥ ديسبل ٨٥) dBcحيث cتشير للمرجعيه (Carrierلكل قناة صوتية مقاسة بالشوشرة الوردية .(8*)Pink Noise

صيغة الملف الصوتي: يجب أن يتوافق صيغة ملف الصوت مع صيغة ملف موجة البث wav طبقا لمواصفات الاتحاد الدولي للاتصالات ITU رقم , ٣٢٨٥ ملف الصوت سيظل غير مضغوط خلال نظام السينما الرقمية، هذا يشمل التعبئة ، التوزيع والتخزين.

التزامن :Synchronization ملف موجة البث (.(wav يجب أن يحتوى المعلومة الوصفية Metadata التى تشير لأول عينة للمعلومة الصوتية. أيضا تكون العلومة الوصفية مطلوبة لاحتوائها على العد المتصل للكادر نسبة للصورة وكذلك معدل العينة.

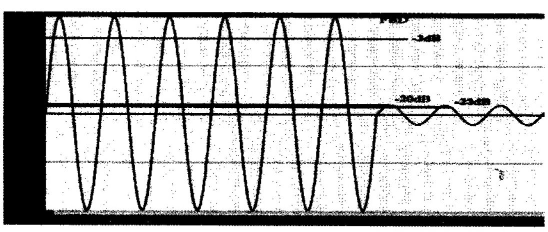
ديناميكية المزج لأسفل: صيغة الملف أو صيغة التعبئة تحتاج المعلومة الوصفية لتوضيح إذا كان مسموح بالمزج لأسفل أم غير مسموح (الحالة نعم /لا) وإذا كان مسموح فإن المعلومة الوصفية تتم هذه الوظيفة. المزج لأسفل الديناميكى يجب استخدامه فى حالات أنظمة تشغيل دار العرض التى تستقبل المزج ٧,١ .قناة .حين .أنها .تدعم .فقط .المزج .١ , ٥ قناة. خلال مرحلة الإنتاج اللاحق يمكن للشخص عمل مزج لأسفل ديناميكى لمثل هذه الحالات باستخدام المعلومة الوصفية التى يمكن إرسالها مع ملف الصوت.

التحكم فى المدى الحركى: صيغة الملف أو صيغة التعبئة تحتاج المعلومة الوصفية لتوضيح إذا كان مسموح بالتحكم فى المدى الحركى أم غير مسموح (الحالة نعم /لا) وإذا كان مسموح فإن المعلومة الوصفية تتم هذه الوظيفة. التحكم فى المدى الحركى يكون مطلوب فى حالات أنظمة تشغيل دار العرض عندما يرغب القائم بالتشغيل بتحديد مستوى الصوت بحيث لا يتجاوز مستوى ضغط الصوت داخل دار العرض ٩٥ ديسبل ٩٥ . dBc

معايرة نظام الصوت السينمائى

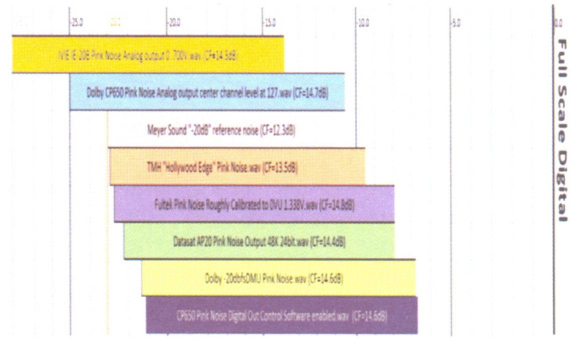
كانت أنظمة الصوت السينمائى دائما هدفا لمعايرة المستوى الصوتى بحيث إنه عندما تغذى إشارة الشوشرة المرجعية للنظام الصوتى فإنه ينبغى ضبط الكسب الكلى بحيث يتم معايرة مستوى الضغط الصوتى SPLإلى مستوى الضغط الصوتى المرجعى. الطريقة التقليدية تتضمن إشارة شوشرة وردية كإشارة مرجعية بهدف معايرة مستوى الضغط الصوتى للأنظمة التناظرية لـ ٨٥ ديسبل مستوى ضغط صوتى ٨٥ dBSPL، بطيئة، شبكة وزن ج* (18(C، مقاسة فى الغرفه. عندما تم إختيار مستوى الضغط الصوتى ٨٥ ديسبل كان هذا المستوى كاف للتغلب على أصوات المكيفات الهوائية والأصوات البيئية الأخرى ولكنه أهمل ما كان يجب أخذه فى الاعتبار من الارتفاع الكافى للنظام الصوتى قبل حدوث قص Clipللصوت. مما دفع هذا للإهتمام ولكن بشكل قليل جدا بسلوك الإشارة العالية المستوى عند تغذيتها للنظام، وبسبب تشبع الشريط وتأثيرات الحاجب البصرى والجوانب غير الخطية البديهية الأخرى الآتية من إذاعة الإشارات التناظرية والتى تدفعها للتحديد ، وحفاظا على جودة الصوت لا يتم مزج المسارات الصوتية بمستوى أعلى بحيث يتم سماعهم بشكل مريح بمستوى ٨٥ ديسبل مع إفتراض مستوى أعلى من ذلك قليلا فى دار العرض بينما مع نظام الدولبى أقوس يكون أقصى مستوى ضغط صوتى مسموح به عند منطقة الاستماع

المرجعيه يكون ١٠٥ ديسبل. مبينات مستوى الصوت كانت لها قيود ملازمة لها ، مبينات قمة مادة البرنامج PPMومبينات وحدة الحجم VUكانت هى السائدة فى تلك الأيام ، لكن فقط المبينات الأفضل والأغلى هى التى تعطى قراءات صحيحة ولذلك الكثير من الصناعات تركت العمل بهذه الأدوات الأقل تكلفة والتى لم تلتقط قيم الإشارة بشكل دقيق. حتى الآن هناك جهود لمحاكاة سلوك مبينات متوسط القراءة للإشارة التناظرية الماضية بواسطة مبينات رقمية حديثة. هذا يخلق مشكلة لأنه يدخل أخطاء فى القياسات. مثلا قيمة متوسط جذر التربيع لموجة جيبية يكون جذر ٢ / ٢ }(٢؟)/٢{ قيمة القمة للصوت أو ٧٠٧, ٠ إكس (٧٠٧. (xحيث القيمة المتوسطة للموجة الجيبية يكون ؟/٢ وهو يعنى ٦٣٦, ٠ إكس (٦٣٦. (xبينما مبينات قمة الصوت لا تستجيب بسرعة كافية لالتقاط القيمة لقمة الإشارة المطلقة. الموجة المربعة هى الحالة الوحيدة التى تكون فيها القمة ومتوسط جذر المربعات والقيم المتوسطة هى نفسها. قياس الضوضاء والموسيقى بمبين متوسط القراءة سيخلق أخطاء خطيرة لذلك من الضرورى أن متوسط القياسات لإشارات الضوضاء يكون غير ذى صلة. مع ظهور الصوت الرقمى أصبح المعنى السائد الأن هو تسليم مسارات الصوت السينمائى، وأصبح هناك حاجة لإعادة النظر فى الأثار والتوقعات المترتبة على ذلك. الجانب الأول وربما الأهم من ذلك الصوت الرقمى هو حقيقة أن التخزين الرقمى وأنظمة الإذاعة تميل لأن تكون خطية على المدى الحركى بأكمله. الأنظمة الرقمية لا تكون عرضة للضغط الناعم ولا بداية التشوية الناعمة ولا الإتجاه نحو تحديد الارتفاع مثل الشريط التناظرى المستخدم ليكون: بدلا من ذلك أنها تعمل بدقة وتعيد إنتاج الإشارة تماما كإشارة الدخل ، المقياس الرقمى كامل النطاق Full Scale Digital (FSD)يتجاوز ذلك فإن لها سلوك قص بشكل جاد تماما، كما أنه من المستحيل لنظام الصوت الرقمى أن يعيد إنتاج إشارة تجاوزت مستوى النطاق الكامل .FSلا يهم إذا كنا نتحدث عن ١٦ خانة أو ٢٤ خانة للمعلومة. فالمبين الرقمى كامل النطاق يكون نفسه ، عمق الخانة يؤثر فقط على تفاصيل مستوى العينة تحت مبين النطاق الكامل، لكن الحجة القوية أن الـ ٢٤ خانة يكون أكثر دقة صوتية عن الـ ١٦ خانة وأن الشوشرة الأرضية (خاصة تأثيرات التكمى) تكون أقل فى فيض الـ ٢٤ خانة عن فيض الـ ١٦ خانة والحد الأعلى للمدى الحركى يكون نفسه بالنسبة للاثنين. بينما فى البداية يبدو أن هذه المستويات المتباينة جذريا تكون أكثر منطقية إذا تم قياس مادة مسار الصوت الفونوغرافى بمبين قمة الصوت PPMحيث يقل ٦ ديسبل عن ١٠٠٪ تعديل لإشارة الضوضاء ذات قمة ١٤ ديسبل ستتوافق مع قيمة متوسط جذر التربيع تقريبا بنسبة ١٠٪ من التعديل الكامل. وبما أننا نعلم أن القمة التى تضرب المقياس الكامل الرقمى تكون بنسبة ١٠٠٪ تعديل وبالتالى سنكون قادرين على طلب ضوضاء مرجعية تكون ١٠٪ أو -٢٠ ديسبل من هذا المستوى، ولكن هذا يكون أكثر تعقيدا مما يبدو. لنأخذ فى الاعتبار نغمة مفردة لموجة جيبية تعمل عند مستوى يكاد يمس المستوى الرقمى الكامل النطاق FSDولكن لا يحدث له قص كما فى الشكل



هذا يقابل ١٠٠٪ تعديل، عند قياس هذه الإشارة باستخدام مبين جذر متوسط التربيع RMSستقل القيمة بمقدار ٣ ديسبل أسفل المقياس الرقمى كامل النطاق .FSDهذا لأن قياسات مستوى الموجات الجيبية لا يعتمد بشكل كبير على قيمة القمة له لكن يعتمد بدلا من ذلك على قيمة جذر متوسط التربيع، والذى يحدث للنغمات النقية بمقدار ٣ ديسبل أسفل القمه، طريقة أخرى للقول أن المناقشة بالكامل يمكن أن تصبح إشكالية عندما ننتقل من الحديث عن نغمات الموجة الترددية المفردة وأن نأخذ فى الاعتبار بدلا من ذلك الضوضاء الوردية. فى حالة الضوضاء الوردية المرشحة بواسطة مرشحات ترددية عامل القمة لم يعد ثابت أو يكون متوقع أنه ٣ ديسبل لكنه يتغير مع الزمن ويعتمد على عوامل عدة مختلفة، إشارة الضوضاء الوردية قد تكون ذات عامل قمة يتراوح فى أى مكان بين ١٠ إلى ١٦ ديسبل أو حتى أكثر من ذلك. من أجل العمل مع الأرقام التى تتصل بشكل دقيق بمحتوى الطاقة للإشارة سنحتاج لاستخدام قيمة جذر متوسط التربيع الخاص بها والتى فى حالة فيض المعلومة الرقمية يساوى بشكل ملائم الانحراف العيارى لتوزيع قيمة العينة الذى يشكل فيض المعلومة. هذه الطريقة فى مناقشة مستويات الإشارة تساعدنا بشكل أكثر دقة على تقييم متطلبات الطاقة للفراغ وعناصر النظام المتنوعة المطلوبه أيضا. وبالتالى نستطيع القول أن الموجة الجيبية لها قمة ٣ ديسبل لقيمة جذر متوسط التربيع أو

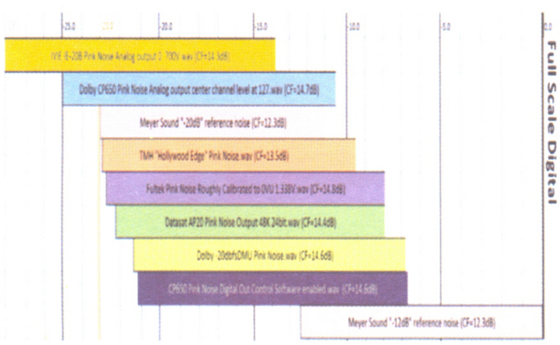
عامل القمة. وتبعا لذلك أنه إذا كان لدينا إشارة ذات تعديل ١٠٠٪ يقل مستواها بـ ١٠٪ أو -٢٠ ديسبل فإن الإشارة الناتجة تكون قيمة القمة لها -٢٠ ديسبل لكن قيمة جذر متوسط التربيع يكون -٢٣ ديسبل عندما يشار إليها مقابل المقياس الكامل الرقمى FSD. وبما أننا نعلم أن التعديل بنسبة ١٠٪ للإشارة الجيبية يكون -٢٣ ديسبل جذر متوسط التربيع فإننا نستطيع قياس الضوضاء الوردية بمبين جذر متوسط التربيع وضبطه بنفس القيمة كموجة جيبية. يبدو أن إشارات



الضوضاء المرجعية تم إيجادها ووضعها للاستخدام بدون الأخذ فى الاعتبار هذه القضايا كما أن متوسط جذر التربيع وعوامل القمة تختلف قليلا من حيث الخانة بين ما يسمى إشارة الضوضاء المرجعية. فى محاولة للتوضيح نجد أن ماير الصوتية* Meyerلديها إشارتين ضوضاء وردية لغرضين مميزين. الأول أن يكون لدينا ضوضاء وردية -٢٠ ديسبل مع مجموعة ثابتة من عامل الذروة لـ ١٢,٣ ديسبل وقيمة متوسط جذر التربيع قريبة جدا حيث نشعر بالرقم الصحيح عندما يكون عامل الذروة للموجة الجيبية المتضمنة عند ١٠٠٪ تعديل وخفض هذا المستوى ٢٠ ديسبل. وهذا ما يعنى أن قيمة متوسط جذر التربيع لإشارتنا -٢٠ ديسبل هو فى الحقيقة يشار إليه -٢٣ ديسبل مقابل قيمة القمة للمقياس الرقمى الكامل. الرسم البيانى التالى يبين عامل القمة لثمانية إشارات وردية مرجعية ذات قيمة متوسط جذر التربيع نسبية للمقياس الرقمى الكامل على الجانب الأيسر وقيم القمة على يمين الشريط الملون وبشكل واضح عدد قليل منهم متوافق مع قيمة -٢٣ ديسبل للمقياس الرقمى الكامل المتوقعة للإشارة بصرف النظر عن أية إشارة مرجعية تكون مختارة، هناك بعض القيم للإشارة تكون متأرجحة وهى إشارات مرجعية معايرة لكن لا يتم تطبيقها. على العكس اختيار الإشارة المعايرة سينتج أيضا فى القدرات المختلفة لقمة مستوى الضغط الصوتى للنظام عندما تدفع للقمة التى تقترب للمقياس الرقمى الكامل(١٩)

هذا يعنى أن مجرد تطبيق إشارة مرجعية معايرة لا يعطينا أية معلومة عن سلوك النظام فى الاستجابة للإشارات التى قد تستخدم ١٠٪ تعديل كامل. الإشارة المرجعية فى " حافة هوليود" تكون الأقرب لضوضاء ماير الوردية ذات -٢٠ ديسبل) الإرتفاع الغير مستخدم والذى يكون مصدر قلق إذا كان النظام مقيد بضغط قدرة وقص عند مستويات أقل من المقياس الرقمى الكامل لكن فوق القمم الموجودة فى هذه الإشارات المرجعية.

من أجل تطبيق الارتفاع الكامل وإمكانية القمة للنظام أنشأ أيضا ما يعرف بالضوضاء المرجعية ذات -١٢ ديسبل التى لها نفس عامل القمة ١٢,٣ ديسبل ويكون لدينا إشارة ضوضاء عند -٢٠ ديسبل لكن الآن بقيمة متوسط جذر المربع يكون فعلا -١٢,٣ ديسبل للمستوى الرقمى الكامل كما فى الشكل التالى.

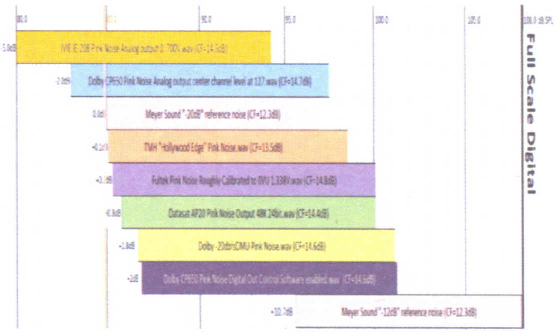


حتى هذه الإشارة فى الحقيقة لا تستخدم المدى الحركى الكامل للنظام على الأصوات الفجائية وتعطى الفرصة لقياس وظيفة النقل للتحقق من أن استجابة النظام تكون مستقرة ولا يحدث لها تدهور بواسطة ضغط القدرة أو القص بينما فى الوقت نفسه قياس ناتج النظام للنظر عند كل القيمة المتوسطة وقيم القمة التى تسمح لنا بالتأكد أن عامل القمة ١٢ ديسبل يتم الاحتفاظ به عند أعلى مستوى للخرج.

مع هاتين الإشارتين وتقنيات القياس المذكورة سابقا نكون قادرين لمعايرة الأنظمة لتتوافق مع أى من هذه المستويات العيارية وأيضا التحقق من الثبات والأداء للنظام خلال المدى الحركى الكامل للمقياس الرقمى الكامل، هذا هو أحد الجوانب الأساسية للنظر فى معايرة نظام السينما لذلك نستطيع تقديم

الدينامية الكلية لمحتوى الصوت فى العروض السينمائية بأى جودة عالية ممكنه. نظام الإذاعة الخطى يحافظ على المحتوى المقصود من قبل المبدعين أثناء مزج الصوت فى الاستديو بدون تغيير فى المستوى بواسطة نظام الإذاعة فى السلسلة "ب" B-chain الخاص بدار العرض.

هذا الاختلاف فى قيم متوسط جذر التربيعات لهذه الإشارات المرجعية المختلفة يوجد وضعا حيث اختيار الإشارة المعايرة سيؤثر على المعايره الظاهره عندما يتم تطبيق أحد الإشارات الأخرى. الرسم التالى يبين إذا تم معايرة دار العرض بإشارة مرجعية ذات -٢٠ ديسبل (متوسط جذر التربيع -٢٣ ديسبل) وإذا تم معايرة استديو المزج بإشارة مرجعية مختلفة فإن قياس الصوت سيكون أعلى أو أنعم طبقا للمرجع الذى تم اختياره.



الخلاصة

السينما الرقمية Digital Cinema تشير إلى استخدام التقنية الرقمية لتوزيع وعرض الأفلام والتي تم إدخالها لعالم الفيلم عام ٢٠٠٤ حيث إن الفيلم النهائي يمكن توزيعه عن طريق الأقراص الصلبة Hard Disc أو أسطوانات DVD أو القمر الصناعي. ويتم عرضها باستخدام آلة عرض رقمية بدلاً من آلة العرض الضوئية التقليدية. ولتحسين تجربة دار العرض لمشاهدي الأفلام، يجب أن يعطي نظام السينما الرقمية جودة صورة عالية وأيضا صوت وعناوين فرعية وتعليقات بجودة عالية. ويتطلب نظام السينما الرقمية وجود خادم Server للتحكم في إدارة وعرض المحتوي لدور العرض المتعددة، ودور العرض تريد هذا المحتوى (الفيلم) مشفر تشفير آمن ويكون من السهل إذاعته. مبادرات السينما الرقميةDCI تعمل بالإرتباط مع أعضاء لجنة معايير SMPTE لنشر المواصفات الخاصة بالسينما الرقمية التي إتفقت عليها بالإستوديوهات الرئيسية . والمواصفات تدعوا إلى تشفير الصورة بإستخدام " ISO/IEC15444-1"JPEG2وصوت يستخدم " موجة إذاعة " مشكلة Modulationعند ٢٤ خانة ومعدل شرائح ٤٨ ك ذ/ث أو ٩٦ ك ذ/ث.

السينما الرقمية التي تتوافق مع معيار مبادرات السينما الرقمية (DCI(يشار إليها خلال صناعة الفيلم بالسينما الرقمية D-cinema؟، بينما كل الأشكال الأخرى من السينما الرقمية يشار إليها بالسينما الإلكترونية .E-cinema

فرضت السينما الرقمية منذ البداية تغييرا كبيرا فى مجال إذاعة الصوت الرقمى ، بدلا من التنافس على مكان المسار الصوتى على الفيلم والتصدى للتحديات التقنية التى تفرضها هذه الطرق يتم تسليم الصوت الرقمى فى شكل ملف كمبيوتر، وبالتالى ذهبت التحديات التقنية التى كانت تفرضها طرق التخزين على الفيلم. فى الواقع إذا نظرنا إلى صيغة السينما الرقمية المستخدمة اليوم يتم تخزين الصوت بمعدل ٢٤ خانة بدلا من إستخدام أحد مخططات التخزين السابقة، أكثر من ذلك يتم تخزين الصورة أيضا فى ملف رقمى وهذا يفرض بعض المعايير التى تحد من الاختلافات المحتملة على إشارة الصوت المخزنة.

السينما الرقمية توفر وسيلة المعلومة الوصفية المتطورة Metadata(*10) والتى تعنى معلومة عن معلومة أو بمعنى أكثر عملية المعلومة التى تصف محتويات الملف. المعلومة الوصفية تكون مفيدة حيث يتم قراءتها أليا معطية وسيله لتطبيق تعليمات محدده خلال ملف الصوت المخزن والتى يتم قراءته بواسطة نظام إذاعة الصوت الرقمى. خلال المزج يعمل مهندس المزج على تضمين بعض التعليمات والأوامر فى المعلومة الوصفية لفيض الصوت الرقمى أو ببساطة تضمين الأوامر فى فيض الصوت نفسه. هذه الأوامر يتم التعرف عليها بواسطة أجهزة التشغيل مما يدفع القائمين بالعرض لشراء موديلات معينة من معالجات الصوت للإذاعة بشكل صحيح لمسار الصوت الفيلمى. وقد أضافت السينما الرقمية قناة صوتية جديدة تم استخدامها وهى قناة المحيط المركزى العلوى Tsأو كما هو معروف فى هذه الصناعة "صوت الله". هذه القناة تم تركيبها فى منتصف دار العرض فى السقف أعلى المشاهدين. وقد أظهرت التجارب فى أحد الأفلام التى

استخدمت فيها هذه القناة أنها فعالة جدا لنقل الإحساس بالفضاء الصوتي. الطائرات الهليكوبتر تحوم فوق رأس المشاهدين مباشرة، توجيه الأصوات من الشاشة مباشرة فوق رؤوس المشاهدين إلى الحائط الخلفي والتوجيه بشكل أفقي عبر دار العرض يكون مؤثر جدا مع المحيط المركزي العلوي(. (Ts هذه القناة أيضا تحسن الطابع الغامر للصوت المحيط. كما أضافت قناة محيط خلفية للتردد الغليظ بخلاف القناة الأمامية مما ساعد على تنعيم حركة الأصوات من القنوات الأمامية للمحيطة. كما أن ثلاثية الأبعاد للصورة جعلت أيضا هناك ثلاثية أبعاد للصوت كما في نظام باركو أورو والذى لديه العديد من المزايا عن أى تقنية صوت جديدة أخرى. فهى تستخدم نسخة توزيع واحدة ولا تستخدم أى نظام ضغط فقد. فهو ببساطة يتضمن معلومة قنوات إضافية فى الخانات الأقل أهمية فى فيض الصوت ذو٢٤ خانة ، هذا النهج المبتكر يسمح لنقل محتوى أورو ثلاثى الأبعاد باستخدام المعايير الحالية للسوق. بالإضافة إلى تمكينه لجودة مرحلة المزج بعرض نطاق أقل عن تقنيات ضغط المعلومة عديمة الفقد الأخرى. علاوة على ذلك فهو يعمل كل هذا بأقل اختفاء يتيح أداء الزمن الحقيقى مما يجعلها أسرع فى فك الشفرة للصوت. معدات الماستر والمزج المتقدم تكون متاحة أيضا: بمعنى البرامج المساعدة Plug Ins للمازجات وأنظمة . ProToolsأيضا متوافق مع أجهزة التسجيل فى الموقع والميكروفونات للصوت الثلاثى الأبعاد المتاحة حاليا والمستقبلية.

بالنظر على إعداد دور العرض: أورو ثلاثى الأبعاد متوافق مع قاعات الإستماع وقاعات المزج. السماعات الإضافية والمكبرات لدعم صيغة أورو تكلفتها جزء من الإستثمارات المطلوبة للأنظمة الأخرى المقترحة، كما أن نظام أورو متوافق تماما مع تجربة الصورة ثلاثية الأبعاد معطيا تجربة فيلمية طبيعية.

ثم كانت الطفرة الكبيرة من شركة دولبى والتى قدمت نظام أتموس والذى يسلك نهج مختلف عن كل الأنظمة السابقة حيث يسلك نهج العنصر هو الأساس بخلاف باقى الأنظمة والتى كانت تعتمد القناة هى الأساس فالعناصر الصوتية يمكن اعتبارها كمجموعات من عناصر الصوت التى تشارك نفس الموقع المادى فى قاعة الاستماع هذه العناصر يمكن أن تكون ثابته أو متحركة. يتم التحكم فيها عن طريق المعلومة الوصفية والتى تحدد توقيت كل عنصر. بينما استخدام العناصر الصوتية يعطى التحكم المطلوب للتأثيرات المنفصلة فإن الجوانب الأخرى لمسار صوت الفيلم تعمل بشكل مؤثر فى بيئة القنوات الصوتية. مثلا العديد من مؤثرات الجو العام أو الدوى الصوتى تساعد فعلا عند تغذيتها لأصفف السماعات. وعلى الرغم من أنه قد تمت معالجتها كعناصر ذات إتساع كاف لملئ صف السماعات فمن المفيد أن تحتفظ ببعض وظيفتها المعتمدة على القناة. يدعم دولبى أتموس أيضا الأساس Bedsبالإضافة للعناصر الصوتية، والأساس هى المزج الفرعى أو الأولى المعتمد على القناة بشكل فعال أو الجذوع والتى يتم تسليمها للإذاعة النهائية إما بشكل منفصل أو متضمنه فى أساس واحد معتمدة على رغبة مكون المحتوى، هذه الأساسات يمكن تخليقها فى أشكال مختلفة تعتمد على القناة مثل ٥.١ أو ٧.١ قناة أو بالصيغ المستقبلية مثل ٩.١ قناة (شاملة أصفف السماعات المعلقة فى السقف).

المراجع العربية:

١- جوزيف،هارى فيلرمان:ديناميـة الفيلم،ترجمة محمد قناوى،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

٢- أحمد الخطيب : الصوتيات المعمارية، النظرية والتطبيق، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ٢٠٠٣.

المراجع الأجنبية:

1- Christian Birkner ; Surround Sound, SMT, MPG Books, London, 2009.
2- Charles S. Swartz; Understanding Digital Cinema, Focal Press, OXFORD, 2005.
3- Wolfgang Hoeg; Digital Audio Broadcasting, Berlin, Germany, 2010.
4- Francis Rumsey; Spatial Audio, Focal Press, Oxford, 2001.

رسائل علمية باللغة العربية:

١- هشام عنين:إشكالية تسجيل وسماع الصوت المحيط فى السينما وأثرها على إخراج شريط الصوت فى الفيلم، بحث غير منشور، المعهد العالى للسينما، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٨.

دوريات ومقالات أجنبية:

١- Harad Brendel; Digital Cinema, American cinema tographer, v 1180, Oct, 2006.
2- Helen Mitchell; Help I'm Surround, University of Hull, Sep, 2008.
3- David Hancock; Independent Distributers and the Digital Revolution, Europa

Distribution Conference,2008.
4- Digital Cinema Initiatives; Digital Cinema System Specification, V1.0,July 20, 2005.
5- Wilfried Van Baelen;Barco-Auro 3D Anew dimension in cinema sound,Barco,Visibly yours,2010.
6- Coppin, Sarah, et al;Sound Localization Using Head Transfer Functions. Rice University,2012.
7- Dolby Laboratories;Dolby Atmos Cinema Technical Guidelines,Dolby, 2012.
8- Dolby Laboratories;Authoring for Dolby Atmos Cinema Sound Manual,Dolby, 2013.
9- Glen Kropuenske;Understanding&Measuring Digital Audio Levels,Sencore News,Oct,2006.
10- Peter Soper;Calibrating Cinema Sound Systems,Meyer Sound Laboratories,2012.

مواقع على الإنترنت:

-http://www.audioholics.com/blu-ray-movie-reviews/gravity-dolby-atmos.

الهوامش

1- Harad Brendel; Digital Cinema, American cinema tographer, v 1180, Oct, 2006. Engineers.
2- Helen Mitchell; Help I'm Surround, University of Hull, Sep, 2008.
٣- هشام عنين؛إشكالية تسجيل وسماع الصوت المحيط فى السينما وأثرها على إخراج شريط الصوت فى الفيلم،بحث غير منشور،المعهد العالى للسينما، أكاديمية الفنون،٢٠٠٨،ص ١١٦,

4- Christian Birkner ; Surround Sound, SMT, MPG Books, London, 2009, p.11.
٥١=١,٥ و ٦١=٦,١ و ٧١=٧,١ (يتم التحقق من تهيئة القناة بواسطة مزود المحتوى) و ١٠=١,٠ (قناة المنتصف الأحادية) و ٢٠=٢,٠ (شمال كلى/ يمين كلى)
معظم معالجات السينما الرقمية تشمل مسارات مكمله لضعاف السمع)HI) Hearing Impaired(و/أو مسارات وصف الصورة لضعاف البصر(VI) Visual Impaired(ووجود هذه المسارات سيتضح فى مجال نوع الصوت كما يلى:
٥١) HI = 5.1 – مع مسار ضعاف السمع)
٥١) VI = 5.1 – مع مسار ضعاف البصر)
٥١) HI – VI = 5.1 – مع مسار ضعاف السمع ومسار ضعاف البصر)
إذا كان المعالج يشمل صيغ صوت مختلفة مثل دولبى أتموس ATMOSو باركو أورو BARCO AUROفإن إسم الصيغة يكون فى المجال الفردى بعد مسارات ضعاف السمع والبصر كما يلى:
٥١ – HI – VI – أتموس
بعض المعالجات تشمل صيغة محاكى الفيلم مثل D-Boxإسم الصيغة فى المجال الفردى بعد كل الأشياء السابقة:
٥١ – HI – VI – أتموس –أورو .D-Box –
5- Charles S. Swartz; Understanding Digital Cinema, Focal Press, OXFORD, 2005,
6- Charles S. Swartz; Op.Cit, p195. Digital Cinema Initiatives; Digital Cinema System Specification, V1.0, July 20, 2005.
7- David Hancock; Independent Distributers and the Digital Revolution, Europa Distribution Conference, 2008, p10.
8- Digital Cinema Initiatives; Digital Cinema System Specification, V1.0, July 20, 2005.
9- Wolfgang Hoeg; Digital Audio Broadcasting, Berlin, Germany, 2010, p154.
١٠- جوزيف،هارى فيلرمان:دينامية الفيلم،ترجمة محمد قناوى،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٦،ص ٧٨,
11- Francis Rumsey; Spatial Audio, Focal Press, Oxford, 2001,p32.
12 Wilfried Van Baelen;Barco-Auro 3D Anew dimension in cinema sound,Barco,Visibly yours,2010,p8.
13- Coppin, Sarah, et al; Sound Localization Using Head Transfer Functions. Rice University, 2012, p5.
14 Dolby Laboratories; Dolby Atmos Cinema Technical Guidelines, Dolby, 2012, p6.
15 Dolby Laboratories; Authoring for Dolby Atmos Cinema Sound Manual, Dolby, 2013, p70.
16-http://www.audioholics.com/blu-ray-movie-reviews/gravity-dolby-atmos
17- Glen Kropuenske; Understanding Measuring Digital Audio Levels, encore News, Oct, 2006.
١٨ أحمد الخطيب : الصوتيات المعمارية، النظرية والتطبيق، مكتبة الأنجلو، القاهرة،٢٠٠٣،ص, ٢١٢
19- Peter Soper; Calibrating Cinema Sound Systems, Meyer Sound Laboratories, 2012, p5.

(*1) Digital Cinema Initiatives.

(*2) Society of Motion Picture and Television Engineers.

(*3) تهيئة الصوت ولغة مسار الوصف السردي: أول حرفين دلالة تهيئة مسار الصوت

٥١=٥,١ و ٦١=٦,١ و ٧١=٧,١ (يتم التحقق من تهيئة القناة بواسطة مزود المحتوى) و ١٠=١,٠ (قناة المنتصف الأحادية) و ٢٠=٢,٠ (شمال كلى/ يمين كلى)

معظم معالجات السينما الرقمية تشمل مسارات مكمله لضعاف السمع (HI) Hearing Impaired و/أو مسارات وصف الصورة لضعاف البصر (VI) Visual Impaired ووجود هذه المسارات سيتضح فى مجال نوع الصوت كما يلى:

٥١) HI = 5.1 – مع مسار ضعاف السمع)

٥١) VI = 5.1 – مع مسار ضعاف البصر)

٥١) HI – VI = 5.1 – مع مسار ضعاف السمع ومسار ضعاف البصر)

إذا كان المعالج يشمل صيغ صوت مختلفة مثل دولبى أتموس ATMOS و باركو أورو BARCO AURO فإن إسم الصيغة يكون فى المجال الفردى بعد مسارات ضعاف السمع والبصر كما يلى:

٥١ – HI – VI – أتموس

بعض المعالجات تشمل صيغة محاكى الفيلم مثل D-Box إسم الصيغة فى المجال الفردى بعد كل الأشياء السابقة:

٥١ – HI – VI – أتموس –أورو .D-Box –

(*4) معيار خاص بتبادل الصورة الرقمية

(*5) سيتم شرحه لاحقا فى الجزء الخاص بفهم وقياس المستوى الصوتى الرقمى.

(*6) Jitter عند تحويل الإشارات التناظرية إلى رقمية وبالتالى –والعكس فإن العينات تكون مقسمة عند زمن ثابت على Jitter فالزمن بين عينتين يكون نفسه. إذا كان هناك توقيت الإشارة للمحول التناظرى الرقمى أو العكس فإن الزمن بين العينات يتغير ويحدث خطأ فورى فى الإشارة. هذا الخطأ يتناسب مع معدل الإنحدار فى الإشارة المرغوبة والقيمة المطلقة لخطأ التوقيت. التأثيرات المتنوعة مثل الشوشرة (الجيتر العشوائية) أو المكونات الطبقية (دورة الجيتر) تأتى معتمدة على شكل الجيتر فى علاقتة بالإشارة. فى بعض الأحوال الجيتر الأقل من نانوثانية يخفض تأثير تفاصيل الخانة للمحول ذو تردد نيكويست ٢٢ ك.هـ/ث و١٤ خانة، وتأثيرات أخرى Clicks وتكون الشوشرة فى صورة خبطات غير مرغوبة. هذا العيب فى الصورة يظهر فى صورة رعشه للصورة Flicker.

(*7) المستويات المرجعية Reference Levels مشروحة لاحقا.

(*8) Audio engineering society

(*9) American Standard Code for Information Interchange

وهو مخطط تشفير أحرف يستند أصلا على الأبجدية الإنجليزية التى تشفر ١٢٨ حرفا محددا –الأرقام من ٠ إلى ٩ والأحرف من a – z وبعض علامات الترقيم الأساسية وبعض تشفيرات التحكم التى نشأت مع الألات الكاتبة والمساحة الفارغة فى الأعداد الصحيحة ذات الـ٧ خانات ثنائية.

(*10) Digital Cinema Package.

(*11) هو الفرق بين المستوى المرجعى وبداية حدوث الحمل الزائد للإشارة.

(*12) Sound Pressure مستوى الضغط الصوتى Level : هو الفرق (بالنسبه لوسط معين) بين متوسط الضغط الموضعى والضغط فى موجة الصوت. يؤخذ متوسط مربع هذا الفرق ثم يحسب منه الجذر التربيعى فينتج جذر متوسط التربيعات rms.

(*13) جذر متوسط التربيعات : في الرياضيات، جذر متوسط التربيعات يختصر (rms)، والمعروف أيضا بالمتوسط من الدرجة الثانية، هو قياس إحصائي لقيم الكميات المتفاوتة. يكون مفيدا بشكل خاص عندما تتنوع القيم إلى موجبة وسالبة ، على سبيل المثال، في حسابات ويمكن أن يحسب لسلسلة من. sinusoids منحنى الجيب القيم المنفصلة أو لدالة متغيرة مستمرة. الإسم يأتي من حقيقة أنه هو الجذر التربيعي لمتوسط القيم المربعة. بل هو حالة خاصة من "المتوسط " مرفوع إلى القوة ٢ (أي مرفوع للأس٢).

(*14)Arbeitsgemeinschaft der ?ffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland

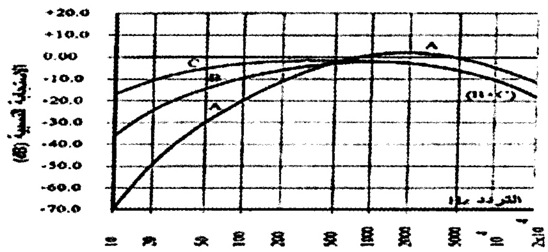
(*15) Peak Program Material

(*16) تسمى أحيانا شوشرة الوميض Noise Flicker أو وفيها كل أوكتاف (ضعف أو نصف/f/أيضا شوشرة ١ التردد) يحمل كمية متساوية من قدرة الشوشرة. ولها انحدار مقداره -٣ ديسبل لكل أوكتاف، وهذا يجعل الطيف الصوتى يبدو مستويا تماما على المقياس اللوغاريتمى، وهى تبدو أكثر طبيعية للأذن الإنسانية حيث تجعل الأذن قادرة على تمييز النطاقات الصوتية المنخفضة والمتوسطة والعالية. كما أنها تتناسب عكسى مع التردد، وهى مفيدة جدا فى ضبط الأجهزة الصوتية ومعايرة سماعات المراقبة الصوتية فى الأستديوهات والميكروفونات والسماعات. أما الشوشرة البيضاء White Noise فهى صوت ثابت له نفس الطاقة عبر المدى الترددى

(*17) شبكات الوزن Weighting Networks تهدف هذه الشبكات إلي جعل القرارات المسجلة علي شاشة مقياس مستوي الصوت مناظرة ما أمكن لمستويات العلو التي يتم استقبالها في الأذن. ويعني ذلك أن مقياس مستوي الصوت المثالي هو الذي يحتوي علي شبكة تحاكي الإستجابة الترددية للأذن خلال المدى الحركي Dynamic Range لها أو بمعني آخر الذي تتغير قراءته المعروضة مع تغير التردد، ولكن من الناحية العملية يكتفي فقط بإستخدام عدد قليل من الشبكات الثابتة كما في الجدول أو التي صممت بحيث تحدد

لكل تردد وزنا يرتبط بحساسية الأذن عند هذا التردد .

وزن الشبكة	وجه الاستخدام
A	يستخدم لمستوي علو الصوت أقل من 55 فون
B	يستخدم لمستوي علو الصوت بين 55: 85 فون
C	يستخدم لمستوي علو الصوت أكبر من 85 فون



الاستجابة الترددية لشبكات الوزن

(18*) شركة أمريكية تأسست فى بيركيلى كاليفورنيا Berkeley-California متخصصة فى تصنيع السماعات ذات التغذية الذاتية وأنظمة التحكم فى العروض الصوتية متعددة القنوات و الصوتيات الكهربية للمباني و معدات تحليل الصوت لأنظمة التقوية الصوتية و عمل العزل الصوتى ومعدات تسجيل الصوت.

الإبداع وعلاقته بالعملية الإنتاجية بالتطبيق على المخرج المنتج أشرف فهمي

يطرح البحث العديد من التساؤلات والإجابات التي تضفي على الرؤى مزيد من التباين والوضوح..؟! وقد نجد بحثاً يصل بنا إلى نتيجة ما، بينما بحثاً آخر ينفي تلك النتيجة ويدحضها. لكن يبقى البحث دوماً مدخلاً هاماً نحو المعرفة والتغيير. ونحن إذ نبحث (علاقة الإبداع بالإنتاج عند المخرج المنتج).. فتلك الإشكالية تدفع بنا نحو جدلية متشابكة الخيوط.. ولكي نفض تلك الخيوط عن بعضها البعض فلابد لنا من استعراض كل خيط على حده.. فهناك خيط الفن والإبداع بما يحتويه من إشكاليات وعرة قد تأخذنا إلى مناحي لا متناهية نظراً لاتساع دائرة الإبداع التي تتشابك بدورها مع الفلسفة والواقع وعلم النفس واليوتوبيا.. إلخ.

ضياء الدين السيد محمد
كاتب من مصر

وهناك خيط السينما بما فيه من سحر الصورة وعوالم واسعة تحتوي سائر ألوان الفنون والإبداع والعلوم الإنسانية والتاريخ. فالسينما تقدم حياة كاملة بكل مفرداتها وتفاصيلها وأحاسيسها وشخصياتها التي تتحرك في بيئات وأماكن مختلفة، إما من خلال شكل واقعي، وإما فانتازي أو خيال علمي أو تاريخي. ولتكتمل دائرة بحثنا هذا، فلابد للتعرض إلى شخصية المبدع في حد ذاته وتطبيقه على شخصية الفنان المخرج بكل ما بها من تناقضات وطموحات، فإن كان يصعب تعريف معنى الفن والإبداع بتعريف واحد واف، فكذا شخصية المبدع الذي يصنع ذلك الفن، فما كان للفن والإبداع أن يكون موجوداً لو لم يكن هناك الشخص المبدع الذي يقدم ذلك الإبداع، ويدفع غيره للبحث والتمحيص فيما صنع ذلك المبدع. كما هو حالنا الآن في محاولة الوقوف على الأسباب التي تدفع الفنان المخرج كي يقوم بإنتاج أفلامه.

وبنظرة سريعة لتاريخ السينما المصرية، فإننا نجد الكثير من المخرجين المصريين أنتجوا العديد من أفلامهم، فعلى سبيل المثال وليس الحصر (أنور وجدي) وإن كان فناناً ممثلاً، لكنه مارس الإخراج والإنتاج معاً، وكذا (حسين صدقي) ثم المخرج (عز الدين ذو الفقار) وكذا (يوسف شاهين ومحمد راضي) وأخيراً وليس بآخر المخرج (أشرف فهمي) الذي آثار الكثير من الجدل حول أعماله بكل نجاحاته وإخفاقاته.

فمن خلال دراستنا لأعماله نجده شخصية مثالية لتطبيق بحثنا ، فهو شخصية مثيرة للجدل ، وإن كنت قد اخترته تحديداً لتطبيق بحثي عليه ، فذلك لعدة أسباب ، منها أنه صنع العديد من الأفلام التي تشعر بالإعجاب بها ، والبعض الذي يدفعك للدهشة والحيرة والتساؤل لماذا صنع تلك الأفلام ؟ أكان احتياجاً لمال أو رغبة في التواجد غير المرضي على الإطلاق .. مثال ذلك (ميعاد مع سوسو، وفيلم ضربة جزاء ، بص شوف سكر بتعمل أيه..) وهو بالفعل يجيب على ذلك على لسانه (أكل عيش)..!

فلربما العاملين في حقل السينما كتب عليهم الخوض في بحر المجهول، حيث لا يملكون لأنفسهم شيئاً إلا ما تجود به عليهم الأيام والظروف، وبقايا من إرادة صلبة، للمحافظة على الأسماء والأعمال التي قدموها بالعرق والجهد كما جاء بلسان المخرج "ولو كان الأمر بيدي لكنت جلست أتأمل وأفكر وأعيد حساباتي بعد المرحلة التي قطعتها حتى فيلم (الشيطان يعظ ١٩٨١) لكن التوقف معناه غيابك ، ومعناه نسيانك ، وهبوط اسمك .. نهرول جميعاً في سباق لا نعرف له أول من أخر. لقد قدمت بعد ذلك مجموعة من الأعمال التي يمكن أن نطلق عليها (أكل عيش)"(١).

بالطبع لا نجد ذلك مبرراً كافياً بأن يصنع تلك الأفلام ، فالفنان قبل كل شيء وعي ، فكيف له عدم الوعي بأن تلك الأفلام هي التي تهبط بأسهمه وليس العكس كما يقال. فربما تلك الأفلام كانت عائق أمامه وعدم ثقة من المنتجين الجادين في إبداعه بعد رؤية تلك الأفلام ، على أية حال أشرف فهمي شخصية مثيرة للجدل شأنه في ذلك شأن إبداعه ذاته .

علاقة الإبداع بالفن

حينما تعجز الكلمات والحروف عن التعبير والوصف .. قطعًا نكون إزاء وصف الفن والإبداع ، أو تعريفه . فلا يوجد تعريف ثابت للفن ، فهو تلك الفلسفة الجدلية الضاربة في عمق التاريخ منذ أرسطو وأفلاطون حتى الآن .

فالإبداع ظاهرة معقدة جداً ذات وجوه وأبعاد متعددة ، لهذا من الصعب أن تنتظر تعريف محدد ومتفق عليه في الوقت الحاضر.

إن (اختلاف العلماء في فهم المقصود بالإبداع وعدم اتفاقهم على تعريف واضح هو في حد ذاته مؤشر على تعقد الموضوع)(٢).

حيث إن الإبداع هو نتاج ابتكاري يخضع لوجهة نظر المبدع الذي هو بدوره يؤثر في ذلك النتاج تبعاً لشخصيته وسيكولوجيته، والبيئة التي نشأ بها واستمد منها مخيلته، وكذا معتقداته وثقافته .. مما يجعل العملية الإبداعية في حد ذاتها عملية معقدة يصعب تعريفها وتقييمها .

والإبداع إذ يأخذنا في حيرة تعريفه ، كذلك شخصية المبدع الذي يقدم لنا الإبداع والفن ، فهو قطعاً شخصية معقدة التركيب والانفعالات ، فهو شخصية جبلت على صنع الدهشة لدى المتلقي، ولم لا فالفنان يقدم ما لا نتوقعه ، فهو بحساسيته يصوغ الواقع بوجهة نظره ، فهو يلتقط من الواقع ما لا يراه الآخرون .. فذلك الفنان هو الذي حير الباحثين والمنظرين في تعريف الإبداع. فالإبداع والمبدع وجهان لعملة واحدة، لذا فإن حديثنا عن الإبداع لابد وأن يتشابك دوماً مع الفنان والمبدع.

(فالفنان لا يبحث عن الأشياء التي لها ما يماثلها في الواقع الموضوعي ، بل هو يبحث عن الأشياء المتفردة أو المتميزة أو التي لا مثيل لها . وهذا مثالاً ... لذلك ما شاهده فان جوخ في رجل المنجم الذي كان جالساً بطريقة معينة فريدة .. لقد وجد في ذلك الإنسان شيئاً فريداً يميزه عن سواه من الأشخاص .. والفنان لا يرسم الأشياء المتكررة أو الأشياء النمطية ، ولا يلحن الألحان التي سبق لغيره أن قدم مثلها)(٣).

هكذا دوماً الفنان يرى ما لا يراه الآخرون ، فهو قبلاً يتأمل ، ثم يكون موضوعه الفني. فالتأمل يسبق العملية الإبداعية كي تكون تلك العملية متفردة ناضجة تلقى الدهشة والإعجاب على وجدان وعقل المتلقي الذي يستمتع بذلك العمل الفني سواء كان أدباً أو رسماً أو سينما أو أياً من صور فنون الإبداع . العمل الفني الجميل يصنع بهجة لدى المتلقي ، يجعله يستوعب عالم بشكل متفائل يدفعه أحياناً لرسم رؤية جديدة لأفكاره وطموحاته ، فنجاح المبدع قد يخلق لدى المتلقي رغبة في النجاح هو الآخر. فالفن رؤية جديدة دوماً لواقع أو حدث سواء كان هذا الحدث من الماضي أو الحاضر ، أو رؤية جديدة نحو المستقبل وتخيل أشكال جديدة وصور لحياة الإنسان أصبحت الآن حاضراً. فهي قبل ذلك كانت تصور للمستقبل ثم

أصبحت حاضراً بعد تنفيذها. الفنان دوماً يغير في الواقع بما يخدم الإنسانية بعدة أشكال سواء كان تغير مادي ملموس أو تغيير نفسي معنوي ، وصور التعبير المادي كثيرة، تصميم المدن ، تنسيق الحدائق .. إلخ، كذلك الأدب والدراما قد تدفع كثيراً إلى تغيير الواقع ، وقد تدفع الحكومات في وضع تخيل أكثر ملائمة لحياة الشعوب، وكذا قد تغير في سلوك المجتمع، مثال فيلم " أريد حلاً " الذي غير بعض مواد قانون الأحوال الشخصية الخاص بتنفيذ الطاعة للزوجة ، وفيلم " كلمة شرف" الذي أعطى السجين حق زيارة زويه خارج السجن.

إن صناعة الدراما المرئية والصوتية إذا تم توظيفها بشكل صحيح قد تصنع شعوباً مستنيرة جادة تعرف أهدافها وأحلامها ، وتغير تاريخها إلى الأفضل. فالفن يتداخل دوره المادي والمعنوي كثيراً بشكل يصعب في بعض الأحيان فصلهما مثال ذلك العمل الموسيقي حين تستقبله هو في حقيقة الأمر عمل حسي غير ملموس ، لكن أثره النفسي كبير ، قد تسمع قطعة موسيقية تحلق بك في آفاق بعيدة متشابكة مع البهجة والسعادة ، مما قد يعطي أثر مادي ملموس وبذل مزيد من الجهد يدفع نحو التقدم والازدهار. ولعل صعوبة تعريف الإبداع تأتي من أنه يخاطب في المرء عدة حواس ما بين نفسية ومادية تبعاً لتركيبة المتلقي وثقافته.

محير فعلاً أمر الإبداع .. إذ أنه يتم صنعه بواسطة إنسان له سيكولوجيته وظروفه البيئية وواقع محيط به، يخاطب أيضاً إنسان له كذلك نفس الأبعاد بشكل مختلف.. وهو لا يخاطب إنسان واحد فقط بل آلاف وملايين البشر لهم آلاف وملايين الشخصيات بكل الأبعاد النفسية والمادية والأحلام والطموحات والانكسارات. وعلى هذا نجد أن علم النفس لم يغفل دور الفن والإبداع إذا أخضعه للدراسة ، حيث (أهتم كثير من علماء النفس وبخاصة فرويد ومدرسته في التحليل النفسي بتفسير عمليات الإبداع الفني وتباينوا في تفسيراتهم بحسب المناهج التي ضربوا في أثرها ، وبحسب مواطن الإهتمام في شخصية الفنان)(٤).

فلكل فنان أبعاد شخصية وإهتمامات تحدد الشكل والمضمون في إبداعه ، وكذا إحساسه بالجمال ، لذا نتسائل (هل الإحساس بالجمال لدى الفنان فطري أم مكتسب ؟. إننا نعتقد أن إحساس الفنان بالجمال فطري من ناحية ومكتسب من ناحية أخرى، فثمة جانب من هذا الإحساس فطري وجانب آخر مكتسب. ومعنى هذا أن الفنان لا يركن إلى ما سبق له اكتسابه بالفطرة أو بالوراثة، من هذا الإحساس الجمالي، بل هو يعمد إلى تنمية الإحساس بالجمال لديه بالتربية الجمالية الذاتية)(٥).

والفنان كي يستطيع تنمية ذلك الإحساس فإنه لابد وأن يقوم بالكثير من الجهد مثل تغذية وعيه ثقافياً بالقراءة في كافة المجالات الحياتية، وكافة ألوان الفنون ، ومتابعة كل الأحداث الهامة والمهرجانات، وكذلك عدم عزل نفسه عن المجتمع ، إذا لابد وأن ينخرط ويتفاعل مع الناس لدراسة الأبعاد الشخصية لكثير من البشر ، وكذا اكتساب خبرات من حياة الآخرين ، لأنه في نهاية الأمر يعبر عن الآخرين وبخاصة فن السينما الذي يمارس فيه الفنان دور التعبير عن الآخرين وتقديم صور حياتهم.

أيضاً الفنان يتأمل الطبيعة ليستلهم منها .. أي لابد للفنان أن يعمل على أن ينمي حواسه الجمالية ورؤيته الخاصة ، فالموهبة دون تنميتها تصبح مع الوقت لا قيمة لها ، والإبداع يتأتى من عمق الأفكار المطروحة فيه ، وبأي شكل تم تقديم تلك الأفكار وموائمة هذا الشكل للأفكار المطروحة .

وهذا يتم بوعي الفنان وإلمامه بما يقدم ، حتى تصح صياغته الفنية بشكل يرضيه ويضمن رضاء واستيعاب المتلقي الذي هو بدوره الجائزة الكبرى للفنان . فالفنان يسعد كثيراً حين يري إعجاب الآخرين بما قدم ، وهو في ذات الوقت يقدم بهجة ومتعة للمبدع والمتلقي.

السينما

السينما هي تلك المرآة الساحرة بكل ما تملك من جمال وإغواء وحنان يحتوي ملايين البشر، فمن منا لم يرتمي في أحضان شاشتها رغبة فى البعد عن أوجاعه أو حالات الإحباط والملل التي نصاب بها بعض الأحيان لنخرج بكل انتعاش ونشوة.

هي تلك الفاتنة التي تستحوذ على إهتمام الملايين لما تملك من سهولة التعبير وروعة التشويق والإبهار مما يجعلها أميرة متوجة على عرش الفنون .

وفي تأكيد لدور فن السينما نجد (مارسيل مارتن في كتابه اللغة السينمائية ، يقرر أن السينما أكثر من أية وسيلة

أخرى للتعبير وهي لغة مرنة وغنيه)(٦)

وتستخدم السينما عنصرين هامين للتعبير وهما الصورة والصوت، وهما الوسيلتين الأهم في التخاطب بين البشر، العين ترى الصورة والأشكال والطبيعة، والأذن تسمع الوصف ، فالصورة لغة عالمية يستطيع أن يفهمها ملايين البشر. وإن كانت هناك مقولة شهيرة بأن المسرح أبو الفنون ، إلا أن السينما بما تملكه من أدوات وتوظيف للفنون السابقة عليها من تمثيل وموسيقى وفنون تشكيلية .. إلخ اكتسبت لغتها الخاصة، بل وأصبحت اللغة الأولى في العالم.

وحيث إن هذه اللغة يمثلها فكر فإن الفكر لا يمكن أن يدور في فراغ، وإلا أصبح ضرباً من الهذيان ، وإنما الفكر حتماً يجب أن يكون قصدياً .

وهذه القصدية تجعل منه دائماً متخذاً لموقع إما مع أو ضد . ولما كنا بصدد الإبداع ، فيكون هذا الفكر عادة في موقف الـ (ضد).

وهذا ما يحدث بين المخرج المبدع وكثيرين من جهات الإنتاج ، مما يدفعه إلى عملية الإنتاج. إذ يظهر الإبداع ابتداءا من موقف الضد وبتعبير أخر من موقف يتخذ هيئة الشكل أو الصعوبة التي يجب تجاوزها.

إذن الإبداع مبادرة. أي أن الإبداع يبدأ دائماً من الشعور بالحصار وهو استجابة جوهرها تعدي هذا الحصار سواء بهدم أسواره أو بتدمير أسس هذا الموقف. أي أنه فعل ومبادرة(٧) بأن يتخذ المخرج القرار بأن يقوم بعملية الإنتاج.

وحيث إن إنتاج الفيلم السينمائي ثمرة تضافر مجموعة من الأنشطة التمويلية والإنتاجية والتسويقية، تختص كل منها بتأدية نشاط معين متميز لتحقيق الهدف الاقتصادي والاجتماعي من المنتج السينمائي. وهو الفيلم الذي يعتبر بمثابة مشروع فكري فلسفي اقتصادي وثقافي، كل فرد من أفراده يبدع في اختصاصه ، وبالتالي فمشروع الفيلم منذ بدايته وحتى نهايته يعتمد على الإبداع في أفراده القائمين عليه.

ونظراً للتأثير الفكري الذي يتركه الفيلم لدى جموع المشاهدين ، فيجب أن يتم اختيار العاملين الموهوبين في كل مجال أو تخصص ، فالأقسام المختلفة بالفيلم تحتاج إلى الإبداع والخبرة لإنتاج عمل فني متكامل متلاق في أفكاره وإيديولوجيته مع جماهير المشاهدين(٨).

وهنا تتأكد أهمية السينما كأداة ثقافية وفنية وفكرية وإبداعية ، وكنظام لغوي وتعبيري مكتمل البنيان ، فهي الأكثر قدرة على مواجهة بعض القضايا الشائكة والتصدي لها.

وإن المخرج السينمائي يسعى لتوصيل الرسالة الثقافية والفنية والفكرية السينمائية إلى جميع طبقات المجتمع، فعليه الالتزام بتكريس العديد من المواهب الإبداعية لتتلاقي مع ذوق وفكر الجماهير.

وعلى نفس المستوى الإبداعي يأتي عمل المُنتج السينمائي فاختياره لموضوع الفيلم الناجح هو إبداع في حد ذاته ، واختياره المبدعين العاملين بالفيلم هو إبداع ، ونجاح الفيلم على المستوى الفني والتجاري هو محصلة ذلك الإبداع.

فحين يتم الكشف المعجمي عن الإبداع تقابلنا مرادفات مثل (إحداث –خلق) لكنه رغم التمايز الاصطلاحي إلا أنه ثمة مفهوماً مشتركاً فهو إحداث شيء على غير مثال سابق . وفي اصطلاح الحكماء إيجاد شيء غير مسبوق. فمن الصعب إيجاد تعريف محدد متفق عليه . فمثلاً يعرف الإبداع كاستعداد أو قدرة على إنتاج شيء ما جديد وذو قيمة. ويعرف على أنه (تحقيق إنتاج جديد ذو قيمة من أجل المجتمع (٩).

المقومات الفنية للمنتج السينمائي

المُنتج هو المسؤول عن نظام الإنتاج، سواء في الشركات الكبيرة أو الصغيرة .

إنه يدير دفة العمل من الناحية الاقتصادية ، ومن الناحية الفنية ، ويقوم بالتعاقد مع الفنانين والفنيين الذين يختارهم لتحقيق الفيلم في أحسن صورة ممكنة، وذلك بالتفاهم مع المخرج ، هو الذي يختار الموضوع أولاً ثم يختار المخرج الملائم لذلك الموضوع ، وبعد مرحلة الدراسة والإعداد والتحضير يلقي بأعباء مهمة التنفيذ على عاتق المخرج ، ويكتفي بالمتابعة من بعيد ، ثم يعود إلى الظهور ثانية في مرحلة تجهيز الفيلم للعرض العام، ورعاية عملية التسويق والتوزيع والدعاية ، فمسؤوليته فنية وإدارية وتجارية. فنية لأنه يطالب الفنيين بأعمال معينة ويشرف على تنفيذها ، وتجاري لأنه يقوم بتنسيق

الميزانية ويراقب تنفيذها ، ومراعاة التكلفة والعائد سواء مادياً أو فنياً. وإدارياً لأنه يسوس جميع العاملين بالفيلم . إنه أشبه بالقائد العام الذي يعمل ويخطط. أما المخرج فهو قائد الميدان الذي يعمل في البلاتوه ، ويجب أن يتوافر الانسجام التام بين القائدين، لأنه عليهما معاً تقع مسؤولية نجاح الفيلم أو فشله. وهو يُعرف في بعض الأحيان باسم (مدير عام الإنتاج أو المشرف الفني)(١٠) .

والمُنتج لابد له من التمتع بدراية كاملة بطبيعة عمل كافة المهن في الفيلم السينمائي من مخرج ومدير تصوير ومونتير ومهندس ديكور ... إلخ ، كذلك لابد له من معرفة المستوى الفني والتقني لكل هؤلاء في سوق العمل السينمائي مما يمكنه من اختيار أفضل العناصر التي تعمل معه في الفيلم ، ليخرج الفيلم بشكل مميز ، كذلك لا بد له من الخبرة الكافية التي تمكنه من اختيار الموضوع الملائم لسوق السينما في بلده في وقت إنتاجه، حيث إن من أهدافه الربح ، والربح لن يأتي إلا بموضوع يرضي الجمهور.

المقومات الفنية للمخرج السينمائي

(المخرج هو المسؤول عن ترجمة النص السينمائي "الكلمات" إلى معطيات بصرية "اللقطات" يتم تسليمها إلى المونتير من أجل ربطها سوياً لتأخذ شكل الفيلم السينمائي، إلا أن نقاط البداية والنهاية قد تفتقر إلى الوضوح ما لم ينضم المخرج إلى مشروع الفيلم عند كتابة السيناريو، أي عند مرحلة ما قبل الإنتاج، بحيث لا يغيب حضوره عن المشروع حتى بلوغ مرحلة ما بعد الإنتاج. مما يعني اشتراك المخرج بصورة وثيقة في جميع جوانب مرحلة المونتاج، وهندسة الصوت وتأليف الموسيقى والتسجيل ودمج الأصوات كلها مع الصورة حتى إنجاز الفيلم . وبعبارة أخرى فإن المخرج هو المسؤول عن الإشراف الإبداعي للفيلم بدءاً من مراحله الأولى وحتى إنجازه بالكامل. كما يعمل المخرج بصورة أوثق مع المنتج الذي يتحمل مسؤولية الإشراف التنظيمي والمالي لمشروع الفيلم من بدايته وحتى نهايته)(١١).

المخرج بالفعل هو رب العمل السينمائي ، وهو الذي يقوم باختيار جميع الممثلين بالتشارك مع المنتج لمراعاة ظروف التسويق ، والمخرج المتميز يتشارك غالباً مع السيناريست في جميع مراحل كتابة السيناريو السينمائي، فالمخرج المتميز الذي يمتلك وجهة نظر لابد أيضاً أن يضع بصمته في السيناريو ، لا أن يأخذ السيناريو وينفذه كما هو ، أو يقوم بعمل تعديلات بمعرفته بعيداً عن كاتب السيناريو ، بل يتشارك معه ويوضح لكاتب السيناريو وجهة نظره حول الأحداث والشخصيات وتطورها ، مما يؤدي لسيناريو متماسك غير قابل للتعديل بعد ذلك.

(والمخرج هو المسؤول الأول عن تحقيق الفيلم في صورته النهائية ، وهذه المسؤولية لها وجهان متباينان، الأول خَلاقٌ (إبداع) ، والثاني إداري. فمن الناحية الأولى يعتبر المخرج بمثابة الفكر والإحساس ... الموحد لكل العناصر الفنية التي تتعاون في تشكيل الفيلم في صورته النهائية. ومن الناحية الأخرى فالمخرج هو المسؤول الفني لجميع الفنيين الذين يعملون)(١٢).

تلك المسؤولية التي تقع على عاتق المخرج تتطلب منه أن يتمتع بشخصية قيادية . الشخصية التي تدير الكثير من الشخصيات كل منها له دوره ، وكذا سيكولوجيته الخاصة التي تتطلب من المخرج أسلوب خاص يستطيع به استخلاص ما يريد من كل شخصية بشكل يسير، مما يخدم العملية الفنية وظهور العمل بشكل يرضيه لأن (صنع الفيلم هو تحد إبداعي وتنظيمي يشبه إلى حد ما عملية تأسيس وتشغيل مشروع تجاري صغير أو متوسط، وبالتالي فإن المخرج بحاجة إلى فريق تنظيمي يضم منتجاً ومدير إنتاج ومشرف سيناريو ومساعد مخرج. وينبغي على المخرج التعاون مع كل من الفريقين بالتوازي ، ويتطلب صنع الفيلم اتخاذ مئات القرارات كل يوم ، تتطلب أن يكون المخرج في حالة حضور تام ودائم . والإخراج عبارة عن عمل فني وفكري وشعوري وإبداعي، وتعد شخصية المخرج عنصراً مهماً جداً ، فالإخراج الجيد والبارع تشحنه شخصية المخرج ، وأقصد بكلمة " شخصية " ذلك المزيج المهم بين الأخلاق والسلوك الذي يجعل كلاً منا على ما هو عليه ، أما الشخصية الزائفة فلن تفلح أبداً في الوصول إلى مستوى الإخراج الجيد)(١٣) فلابد للمخرج من شخصية متفردة تجمع إحساسه الشعوري بالفيلم وأحساسه القيادي الذي يؤثر في شكل شخصيات العمل كي تخرج أفضل ما لديها لخدمة مضمون العمل وظهوره بأفضل صورة ممكنة . كما أن عليه كيفية شحن تلك الشخصيات، وكذا تشجيعهم حين الإجادة، فالشخصية الإنسانية تحتاج دوماً للإطراء والتشجيع لإرضاء الذات.

وإن كان الأديب بحاجة إلى وقوف مباشر على طبائع

الشعوب وعاداتهم وتقاليدها (١٤) فإن ذلك ينطبق ذلك تماماً على المخرج ، حيث إنه دوماً يقدم واقع مجتمعي وبيئي تتحرك فيه شخصيات تعبر عن حدث، لذا فلابد للمخرج الإلمام بتلك البيئة وشخصيات تلك البيئة ، كيف تتحرك ، كيف تتحدث، وبماذا تعتقد، مما يكسب الفيلم السينمائي المصداقية والواقعية. وعلى هذا نجد أن المخرج لابد له من ثقافة متنوعة ، وكذا شخصية تأملية .

الأسباب والدوافع للمخرج لكي يكون منتجاً

(إن الفهم بطبيعة الإبداع وماهيته يفرض على المبدع الحقيقي ضرورة أن يخوض حرباً شرسة ضد كل معوقات الإبداع، وأهمها عدم توافر الظروف المهنية والمناسبة للإبداع ، وأهمها شرط الحرية . ويقصد بالحرية هنا أن يأخذ المخرج قراراته بدون ضغوط من أي جهة ، لأن الحرية بمعناها الانطولوجي " هي إبداع الإنسان لنفسه وتحقيق ذاته الكلية من خلال الفعل لأن الإبداع هو فعل التحرر ذاته الذي يتجسد في علاقة بين الإنسان -المخرج -والوسائط التي يعمل من خلالها وسياسات شركات الإنتاج وسطوة النجم والظروف السياسية للبلاد")(١٥).

مما تقدم نجد أحد أهم أسباب ودوافع المخرج كي ينتج هو التحرر من القيود المفروضة عليه من خلال العمل تحت سطوة شركة إنتاج تفرض عليه نجم أو تفرض عليه توجه معين يحد من إبداعه، فهو بالعادة يميل إلي التحرر كي يطلق العنان لخياله الإبداعي بشكل يرضيه، حيث تبقى الرغبة الفنية لدى المخرج هي المحرك الأساسي والدافع للجوء إلى إنتاج أعماله حتى ينال حرية الإبداع التي يصبو إليها مع الوضع في الاعتبار البعد الجماهيري ، لكن يبقى البعد الفني الإبداعي -وهو الأهم- الدافع الأول لدى المخرج للإنتاج ، كي يرى حلمه وأرقه متجسداً على الشاشة الفضية . وقد يستحوذ موضوع أو فكرة على ذهن وحس المخرج ، الأمر الذي يجعله سجين تلك الفكرة ، فلا يري غيرها على الرغم من أنه قد يُعرض عليه بعض السيناريوهات في نفس التوقيت لأفكار أخرى ، ولكن إحساسه الإبداعي قد أصبح سجين فكرته وموضوعه الذي تحمس له عندئذ، يلجأ إلى إنتاج تلك الفكرة ، الأمر الذي يجعله يجازف بماله في الإنتاج وانشغاله بأمور إنتاجية مع العملية الإبداعية والتي تحتاج إلى كل دقيقة من وقته وتركيزه ، والمخرج في نهاية الأمر يُنفث عن رغبات ومكنونات تحلم وتبحث عن النجاح والخلود. وقد يري في الموضوع الذي يحاول إنتاجه فيلم يمكن أن يعيش عبر السنين ، يحلم بفيلم يراه ويعجب به الجيل الحاضر ويظل يراه وتعجب به الأجيال المتعاقبة ، يحلم بأن يظل موجود في ذاكرة الشعب الذي ينتمي إليه، وحبذا أيضاً لو استطاع الوصول لوجدان وأحاسيس الشعوب الأخرى.

وكي يحقق للمخرج ذلك ، فلابد له من موضوع يمس الأحاسيس والمشاعر التي تهم الناس عبر الزمان، مثال ذلك قضية الحرية والتي تظل حتى نهاية الوجود مطلب وشغف لشعوب العالم يتجلى ذلك في فيلم (ليل وقضبان) الذي اخرجه وأنتجه أشرف فهمي. أيضاً هناك قضية المال وقضية الانتقال ، وكثير من الموضوعات التي من الممكن أن يتم تناولها في كثير من الأعمال وتمس كل الشعوب وكل البيئات عبر التاريخ.

(إن الفن هو اللغة الإنسانية التي يفهمها الناس بغير قيود المعاني واللكنات التي تقف حائلاً بين الشعوب، فأنت تستطيع أن تفهم عن الفنان الصيني بغير أن تعرف اللغة الصينية ، ويستطيع الإنسان الياباني في العصر الحديث فهم لغة فن قدماء المصريين بغير أن يكون له علم بأبجدية هذه اللغة، فلغة الفن تتجاوز الحدود الجغرافية وقيود الزمان التاريخية (١٦)). ونأخذ الفيلم الصامت ونجاحه أكبر دليل على ما تقدم، إن لغته هل لغة الإنسان التي تنطق بلسان المشاعر والتي تتلقفها آذان القلوب البشرية في أرجاء الأرض وعبر الحقب والأزمان.

وعلى هذا فإن فن السينما هو أهم الفنون بما يمتلك من أبجديات عديدة ، حيث الصورة السينمائية التي يفهمها كل شعوب الأرض باختلاف ألسنتهم ولغاتهم ، فالصورة السينمائية لغة عالمية ، لذا كان هذا حافز هام للمخرج السينمائي كي يحلم بعمل فيلم سينمائي يراه ويتفاعل معه الإنسان في شتى بقاع الأرض ، وهذا بحد ذاته سبب هام للمخرج كي ينتج فيلم سينمائي طمعاً في الوصول الي العالمية. مما قد لا يتوافر في فيلم آخر تعرضه عليه شركة إنتاج تراعي الذوق العام للبلد الذي يعيش فيه وظروف السوق والبعد التجاري، مما يحد من حلم المخرج فيلجأ عندئذ للأنتاج .

هناك أيضاً أسباب أخرى تدفع المخرج للإنتاج، فيلجأ

بعض المخرجين إلى الإنتاج لعدم رواج اسماءهم ، أي أن المنتجين قد لا يثقوا في كفاءة ذلك المخرج فيلجأ إلى الإنتاج كي يحصل على فرصة ظهور اسمه على عمل سينمائي ويطرح نفسه كمخرج. مثال كثير من أفلام المقاولات، حيث تلك الأفلام يقوم بها عادة مخرجين ذوي كفاءة محدودة تجعل معظم شركات الإنتاج الكبرى تحجم عن إسناد أعمال إليهم ، فعلى سبيل المثال المخرج ناصر حسين الذي أخرج وأنتج العديد من الأفلام ولم نرى اسمه على أي من الأفلام الكبيرة بعد ذلك.

هناك أيضاً السينما المستقلة والتي يقدمها عادة مخرجين شباب متحمسين لأفكارهم ويحلمون بسرعة ظهور تلك الأفكار عندئذ يلجأون إلى الإنتاج والتي قد تكون في معظم الأحيان أفلام قصيرة ، وتلك السينما عادة ما تفرز جيل من المخرجين المبدعين حيث تكون مساحة الإبداع أوفر لأنها لا تخضع لعامل السوق التجاري أو الذوق العام ، ولكن تخضع أولاً وأخيراً للمعيار الإبداعي البحت. وإذا ما حاولنا أن نحدد في نقاط الدوافع والأسباب التي تدفع المخرج كي يقوم بالإنتاج نجد أن أهمها:

١- رغبة المخرج في التحرر من شروط السوق.

٢- استحواذ فكرة أو موضوع معين على إحساس ووعي المخرج ولا يجد منتج يتحمس لذلك الموضوع فيضطر هو للإنتاج.

٣- محاولة طرح المخرج لنفسه بشكل جديد لا تتيحه له شركات الإنتاج ، وربما البحث عن العالمية .

٤- محاولة المخرج لطرح اسمه لأول مرة على الشاشة كمخرج سينمائي.

والسؤال هل قدمت تجربة المخرج المنتج نماذج جديدة ومتميزة في السينما المصرية ؟

يرى الباحث أن تجربة المخرج المنتج قد قدمت ما هو جديد ومتميز شكلاً ومضموناً . فبالنظر إلى أفلام يوسف شاهين وآخرون بدءاً من ظهور السينما المصرية إلى الآن نرى العديد من هذه التجارب الفيلمية الناجحة أفلاماً ظلت علامات ومحطات فنية فارقة في السينما المصرية بشكل عام.

السيرة الذاتية والاتجاه الفني للفنان أشرف فهمي

الاسم أشرف أحمد فهمي ، ولد في ٢٥ أغسطس ١٩٣٦م ، نشأ أشرف فهمي في وسط ترفرف عليه الراحة المادية والعائلية ، حيث بدأ ارتباطه بالأدب والكتابة ، وأحس أن هناك علاقة ما تربطه بالقلم . وكان يمارس الرياضة حيث ترك له أبويه مساحة كبيرة من الحرية ، ثم ترك الرياضة بعد أن قطع بها شوطًا كبيراً حيث وصل إلى نهائي الجمهورية في تنس الطاولة . واتجه إلى الأدب، خاصة القصة القصيرة، حيث قطع بها شوطاً كبيراً ، وحصل على جائزة نادي القصة مرتين .

أنهى أشرف فهمي دراسته الثانوية عام ١٩٥٤م ثم التحق بكلية الآداب قسم تاريخ.

بدأت علاقة أشرف فهمي بالسيناريو والسينما في هذه المرحلة ، وفي السنة النهائية له بالجامعة قرر الالتحاق بالدفعة الأولى بمعهد السينما ، لكنه كان يريد أن يدرس السيناريو حتى قابل المخرج الكبير أحمد بدر خان ، الذي أقنعه بدخول قسم الإخراج.

سافر أشرف فهمي إلي أمريكا بعد تخرجه من المعهد لاستكمال دراسته للإخراج السينمائي ، وبعد عودته قدم عدة أفلام للمركز القومي للأفلام التسجيلية على مدى ثلاث سنوات. وكانت بدايته الحقيقية مع مؤسسة السينما عندما قدم فيلم (ليل وقضبان) ، وبعد ذلك بدأت رحلته الطويلة مع السينما إلى أن توفى في ٢٥ يناير عام ٢٠٠١١٧,

الاتجاه الفني للمخرج أشرف فهمي

تشكل الحياة الفنية للمخرج أشرف فهمي ومعظم أبناء جيله مفارقة لا تخلو من دلالة تبعث على الأسى، فهذا هو الجيل الذي عاش فترة دراسته خلال ذروة المد الثوري في العالم العربي ودول العالم الثالث. وهو الجيل الذي يمثل الدفعات الأولى لمعهد القاهرة للسينما الذي أنشئ في عهد عبدالناصر ، لكنه أيضاً الجيل الذي تركت عليه نكسة ١٩٦٧ ندوبًا عميقة، زادها عمقًا خلال السبعينات ظهور نزعة الثورة المضادة التي أصبحت تدين كل ما ينتمي الي الحقبة الناصرية. وهو أخيراً الجيل الذي كان عليه أن يخطوا خطواته الأولى لكي يمارس صناعة الأفلام في الحقبة التي بدأت السينما المصرية فيها

مسيرة التردي الاقتصادي والصناعي والهروب من الواقع على المستوى الفني.

فكان على أشرف فهمي وجيله أن يتخلوا شيئًا فشيئًا عن أحلامهم القديمة، لكي يحاولوا أن يجدوا طريقة وتوليفة في عالم السينما التجارية .

والنظرة التأملية لفيلم (ليل وقضبان) تكشف بحق عن تمكن هذا الفنان من اللغة السينمائية وعن طموحه الذي كان ينبئ بمستقبل كان من الممكن أن يجعله واحداً من أهم مخرجي السينما المصرية والعربية.

ويدور فيلم (ليل وقضبان) عن القهر الإنساني الذي يعيشه الإنسان على المستوى الاجتماعي والسياسي والنفسي معاً . حيث يمارس المأمور المتسلط عبد الهادي (محمود مرسي) قمعه تجاه زوجته (سميرة أحمد) الحبيسة داخل أسوار منزلها الملاصق للسجن ، كما يمارس وحشية تجاه المساجين الذين نجد من بينهم السجين المظلوم طالب الهندسة أحمد (محمود يس) ويغزل الفيلم قصة حب رقيقة بين الزوجة والسجين، مما يدفع بالزوج إلى إطلاق الكلاب المتوحشة على البطل لتنهشه نهشًا . وإن كان الفيلم يوحي على نحو ما بأن هناك أصلاً ما يكمن في الأفق مجسداً في انتفاضة المساجين الذين يقودهم الضابط الشاب (مجدي وهبه). وللوهلة الأولى قد لا يختلف فيلم (ليل وقضبان) كثيراً عن العديد من الأفلام المصرية التي ظهرت في الخمسينيات والستينيات وتتحدث دائماً عن -العهد البائد- وانتظار قدوم عصر جديد تشرق فيه شمس المجد والحرية على الأرض .

وإذا كان ذلك العهد البائد في (ليل وقضبان) غائمًا ومشوشًا حتى أنه يمكنك أن تتصور دون أن تبتعد كثيراً عن الحقيقة أن الفيلم كان من بين موجه الثورة المضادة التي كانت في البداية توجه سهامها في مواربة للحقبة الناصرية، ثم أصبح النقد تجاهها أكثر صراحة ومرارة وسوداوية في المرحلة اللاحقة، ويكمن الأهم في فيلم (ليل وقضبان) تلك المقدرة الحرفية التي أظهرها أشرف فهمي في غزل خيوط فيلمه ، فعلى المستوى التقني فهناك مشاهد كثيرة تظهر جماليات الصورة السينمائية في صراع الضوء والظل ، وتستخدم طبيعة المكان وأجواءه أو نظرة الزوجة الكسيرة إلى وجهها في مرآة مكسورة ، فيبدو وجهها مثل روحها المتشظية أو جلوس الزوج والزوجة متباعدين على طرفي مائدة الطعام.

لم يفصل أشرف فهمي في فيلمه (ليل وقضبان) بين فكرته العامة عن القهر داخل النفس البشرية وخارجها، وبين تفاصيله الدقيقة على مستوى الدراما واللغة السينمائية، وذلك كان جوهر تميز أشرف فهمي في مسيرته الفنية.

لكن أشرف فهمي لم يستطيع أن يرقى إلى هذه الذروة الفنية في أعماله التالية على الرغم من أنه يعد واحداً من أبرز المخرجين السينمائيين المصريين صنعًا للأفلام.

وفي الحقيقة أن نظرة عامة على أفلام أشرف فهمي توحي لنا بأن هذا المخرج كان له عالمه الخاص الذي تستحق أفلامه مع قدر من التسامح أن يطلق عليها المصطلح النقدي (سينما المؤلف) فالأغلب الأعم منها يدور في عالم من الصراعات الوحشية بين البشر ، ولا نستثنى إلا فيلمًا واحداً هو (بص شوف سكر بتعمل أيه) ١٩٩٧ الذي حاول فيه أن يصنع ميلودراما موسيقية تعيد دون نجاح أسطورة أفلام أشرف فهمي إهتمامه بالتفاصيل وخصوصًا تلك التفاصيل التي تسكن أعماق الممثل أو الشخصية ، حيث إنه اعتمد في معظم أفلامه على الشخصية وليس على قوة الحدوته . والشخصية عنده هي التي تصنع عقدة الفيلم وليس العكس.

اتسم أشرف فهمي بلغة سينمائية خاصة وأبجدية مميزة، فقد جمع بين التكنيك والرؤية السينمائية الرفيعة، فقد أخد من (يوسف شاهين) جنونه العبقري . وقد عمل معه مساعداً في فيلم الأرض. وأخذ من (صلاح أبو سيف) واقعيته ، ومن (كمال الشيخ) حرفيته .. ويكاد يكون (سعيد مرزوق) الضلع الإخراجي الثاني لأشرف فهمي ، فهو أقرب ما يكون إليه نفسيًا وإنسانيًا ومهنيًا كلاهما يؤمن أن السينما بلا جمهور أمواج بلا شاطئ ، وسماء بلا قمر، بالإضافة إلى أن الانطلاق إلى العالمية لا يكون إلا بالمحلية.

المرأة في سينما أشرف فهمي :

كان للمرأة دور كبير في حياة أشرف فهمي الخاصة والسينمائية ، وقد حملت عناوين عدد من أفلامه اسم المرأة. فعام ١٩٧٤ أخرج فيلم (امرأة عاشقة) عن الأسطورة الإغريقية (فيدرا) بطولة شادية . وعام ١٩٧٨قدم ثلاثة أفلام عن النساء هي (امرأة قتلها الحب) بطولة مديحة كامل ، وفيلم (رحلة

داخل امرأة) بطولة نادية لطفي ، وفيلم (المرأة الأخرى) بطولة ميرفت أمين ، ثم في عام ١٩٨٦ قدم (امرأة مطلقة) بطولة سميرة أحمد ونجلاء فتحي، الذي فجر مآسي الطلاق أمام سطوة الرجل . واختتم المجموعة بفيلم (امرأة تحت المراقبة) عام ٢٠٠٠ بطولة نبيلة عبيد.

وتتجلى رؤية أشرف فهمي للمرأة في فيلم (الشريرة) عام ١٩٨٠ حيث يتضح عالم أشرف فهمي ورؤيته تجاه المرأة والمقارنة بين فيلم (الشريرة) والقصة القصيرة التي تحمل نفس الاسم وتعود للمراحل الأولى لنجيب محفوظ تلقي الضوء على هذا العالم الفني الخاص لأشرف فهمي ، فعلى حين تنتصر قصة نجيب محفوظ للمرآة أو للبطلة التي لا تجد عند زوجها الفظ ما تنشده من عواطف دافئة، فإن فيلم أشرف فهمي يقلب القصة رأساً على عقب، بما يتوائم مع تراجع نظرة المجتمع للمرآة خلال السبعينيات ، فالبطل (محمود يس) نموذج ناجح لرجل عصامي بدأ من الحضيض حتى أصبح من كبار رجال الأعمال (الانفتاحيين) وإن لم يستطع أن يتخلى عن فظاظته وسوقيته ، اللتين ترفضهما زوجته (نجلاء فتحي) فتطلب منه أن يصبح أكثر تحضراً . وهنا ينحاز الفيلم لبطله إذ يصوره نبيلاً فارساً انتشل زوجته من الفقر ورعاها حتى نالت أعلى الدرجات العلمية ، وعلى النقيض فإن البطلة تبدو جاحدة ناكرة للجميل . لذلك لا تستغرب الشر في الفيلم الذي يهرب منه الزوج إلى أحضان غانية (نبيلة عبيد) تظهر له الحنان بل إنه يحاول وهو الذي يمثل الخير الذي يطلب منا الفيلم أن نقف إلى صفه أن يصحب عشيقته إلى فراش الزوجية حتي يستثير غيرة زوجته (الشريرة) فكأن الفيلم يضع خيانة الزوج في مواجهة خيانة الزوجة التي تعني هنا بحثها عن الحرية .

ويقول أشرف فهمي عن المرأة

أنا لا أنظر إلى المرأة إطلاقاً على أنها صاحبة قضية .. ومع احترامي لفيلم (أريد حلاً) ولبطلته فهو في وجهة نظري رؤية برجوازية متخلفة ، لا تساير حياتنا المعاصرة ، فبعد أن أخذت المرأة كافة حقوقها وأصبحت وزيرة ، يصبح من العبث أن نتشدق بقضية تحرير المرأة لأنها مستهلكة.

المرأة عندي بلا قضية لأن قضيتها هي نفس قضية الرجل بعد أن أصبحت مساوية له ، المرأة المصرية ليست فاتن حمامة في (أريد حلاً) ولكنها نبيلة عبيد في (ولا يزال التحقيق مستمراً) حيث تتمزق بين طموحها الهائل وبين الضغوط الاقتصادية التي تتعرض لها ، فتصبح بالتالي مصدر قلق للزوج والأسرة .

السياسة وعالم أشرف فهمي :

لا يوجد في عالم أشرف فهمي السينمائي أيديولوجية سياسية تسيطر عليه ، فهو مؤمن أن كل فنان يجب أن يكون له موقف سياسي مرتبط بظروف المجتمع ، ولكن من الخطأ أن يتحول إلى محترف سياسة ، حيث يرى أشرف فهمي الفنان الذي يحترف السياسة مثل البوق الذي يستخدم للدفاع عن حزب ما أو اتجاه معين . لذا فالفنان لابد أن يعيش ويتعايش داخل الموقف ككل ، وينظر إلى الأشياء من أعلى وليس من زاوية واحدة . ففيلم (الأقوياء) لم يحاول أشرف فهمي أن يعكس رؤية سياسية معينة بقدر ما كان مستنداً إلى حادثة حقيقية وهي عودة حزب الوفد وما أثير حول هذه العودة ... فقد حذر الفيلم من العودة إلى الوراء لأن كل عصر له أيديولوجية زعماؤه. وتنبأ الفيلم بأولئك الذين آرادوا أن يبعثوا بأفكارهم من جديد فاصطدموا بالواقع وانتهوا إلى الفشل .. وقد تجد ذلك كرموز في الأسرة المصرية التي جاءت في الفيلم والمكونة من شقيقين احدهما اشتراكي (عزت العلايلي) والآخر يشكل مع والده (محمود يس ورشدي أباظة) الجبهة الأخرى التي ترمز إلى الوفد. وقد آثارت وجهة نظره هذه خلافاً بينه وبين الكثيرين الذين طلبوا منه أن يعبر عن اتجاه سياسي محدد.

ويقول أشرف فهمي : لابد أن يبقى الفارق قائمًا بين الفنان والسياسي ، وخصوصًا فيما يتعلق بقضية الالتزام والمرونة . فلابد أن يبقى الفنان ملتزمًا ، بينما المصالح القومية تفرض على السياسي المحترف قليلاً من المرونة . قد يحسب للرئيس السادات مثلاً تبنيه لقضية السلام، ولكننا لا يمكن أن نغفر لعهده كل المساوئ الي أفرزتها سياسة الانفتاح الاقتصادي .

ونرى أشرف في فيلم (لا يزال التحقيق مستمراً) يهاجم ما أفرزه عصر الانفتاح الاقتصادي من مساوئ واستخدام الانتهازيين لجو الحرية الاقتصادية ، الأمر الذي خلق لدينا طبقة طفيلية أثَرت على حساب البسطاء وخربت اقتصاد البلد وحولت المجتمع إلى بوتيكات ومعارض سيارات ومصانع للشيكولاتة والمياه الغازية ، ووسعت الهوة بين الطبقات، وكثرت

الانحرافات الأخلاقية سواء من جانب من يملكون أو من جانب من لا يملكون . وحاول فيلم (لا يزال التحقيق مستمراً) أن يظهر التفكك الأسري والدمار الذي أصاب هذا الكيان، بالإضافة إلى الخواء الاقتصادي والفكري ، فهذا العشيق الفاشل يعود من الخارج ليلوح لزوجة صديقه القديم ذات الطموح المحاصر بضيق ذات اليد بإمكانيات هائلة ، فتزن على خراب بيتها كما يقول المثل، فتثور على وضعها الاجتماعي والاقتصادي ، وتنعكس ثورتها على حياتها الأسرية ، فينفجر الزوج وينتهي كل شيء إلى الدمار.

كما ناقش أشرف فهمي قضية الانفتاح في فيلمين آخرين ، ولكن بمنظور مختلف في فيلم (الشريرة) حيث تعرض للعلاقة الزوجية بكل تفاصيلها بين ثري انفتاحي يمثل الطبقة الجديدة مظهراً ومخبراً وسلوكًا ، وبين زوجته الشابة المتعلمة المثقفة التي انتشلها من الفقر ليصنع منها محامية كبيرة تتمرد عليه عندما تدرك الفارق الكبير بينهما .

وفي (الراقصة) نظرة عميقة إلى الزعامة الاقتصادية التي تستمد كينونتها من الوضع الاقتصادي والاجتماعي الجديد، حيث تتحول الراقصة إلى مركز قوة ، إذ أحبها مقاول الأنقاض الثري ، بينما تتمرد على الطبال البسيط الذي يعتبر نفسه صانع أمجادها.

وهنا يمكننا القول بأن أشرف فهمي لم يضبط متلبسًا بتعاطي السياسة في أية لحظة ، وحتى فيلم (الليل وقضبان) لم يختره بنفسه ، فالكاتب (مصطفى محرم) هو الذي رشحه للفيلم. ونظراً لأن أشرف فهمي كان بعيد الصلة عن السياسة فقد تصور أنها ستجلب عليه ثورة النقاد اليساريين، ولم يصدق نفسه عندماعرض (ليل وقضبان) كان أولئك النقاد هم أكثر الناس إنصافًا وانحيازاً له وللفيلم الذي كان آخر ما أنتجه القطاع العام في السينما ومن بعده استمر أشرف فهمي بالاعتدال ، بينما وصفه النقاد بالميوعة السياسية لإهتمامه الشديد بالقضايا الاجتماعية والعاطفية الساخنة (امرأة مطلقة) و(لا تسألني من أنا) وحتى فيلمه (الشيطان يعظ) الذي وصف بأنه أفضل الأفلام التي قدمت عن حرافيش نجيب محفوظ .. حيث قدم السياسة على استحياء عندما رمز إلى البطلين بالدولتين العظيمتين (أمريكا وروسيا) وهي نفس الرؤية الهادئة التي اتبعها في فيلم (سعد اليتيم) وتعرض خلالها للصراع العربي الإسرائيلي عبر اليهودي الذي يريد الاستيلاء على التكية الرمز الديني للمسلمين.

لكن الحال تغير إلى حد ما مع قدوم التسعينيات التي شهدت محاولة اللعب على وتر السياسة فقدم فيلم (إعدام قاضي) الذي تعرض فيه لمذبحة القضاء ثم تلاه بفيلم (قانون إيكا) الذي أدان فيه قمع الحريات واعتقال أساتذة الجامعات الأمر الذي آثار غضب واستنكار الكثير من النقاد ممن اتهموه بمعاداة ثورة يوليو والهجوم على عبد الناصر.

وأخيراً يمكننا القول أن أشرف فهمي لم يعتنق مذهبًا سياسيًا يفتح الطريق أمامه مثلما فعل غيره فيبقى الاعتدال سمة لأفكاره ، وكذلك أسلوبه السينمائي ، فالموضوع لديه هو البطل ، وتميزه كمخرج يتوقف على هذا الموضوع.

قضايا هامة طرحها أشرف فهمي :

حاول أشرف فهمي تفجير قضايا هامة في أفلامه مثل الاعتقال السياسي في (قانون إيكا) وفيلم (إعدام قاضي) وتعرضه لمعاناة قاضي نزيه ، وفي فيلم (عنبر الموت) ناقش تسرب المواد الملوثة بالإشعاع إلى البلاد عبر النفوس الضعيفة. أما في فيلم (لصوص خمس نجوم) فتعرض إلى انحراف بعض رجال الأعمال .. فالفيلم يحذر من قدوم لصوص جدد يختلفون تمامًا عن لصوص الماضي ، فاللص الجديد محترف اللصوصية وكأن الفيلم تنبأ إلى هروب رجال الأعمال الذي ظهر جليًا في الفترة الأخيرة للدرجة التي وصف فيها عالم رجال الأعمال بعالم للصوصية الكل يسرق ويهرب.

وفي فيلم (القتل اللذيذ) يناقش قضايا الإدمان وانحراف الشباب في خلفية اجتماعية تحذر من انهيار البناء الاجتماعي لهذا المجتمع ، وفي فيلم (امرأة فوق القمة) يناقش أشرف فهمي قضية المخدرات ، وصعود المهمشين إلى قمة السلم الاجتماعي ، وسيطرتهم على رجال السلطة، حيث أصبح الفساد سمة لرجال السلطة .

الدم في أفلام أشرف فهمي :

لم يكن أشرف فهمي ساديًا ، بل كان عاطفيًا رقيق الإحساس ، ولكنه كان يميل لتجسيد مشاهد العنف وسفك الدماء، لينفر الناس من العنف والدماء المبالغة في إثارة مثل تلك المشاهد. وبدأ ذلك في فيلمه (القتلة) حيث دخل سكين

صلاح ذو الفقار في رقبة عادل إمام بوحشية في ذروة التصاعد الدرامي للأحداث . ونلاحظ دائماً دماء وقتل في عناوين أفلامه (بستان الدم) حيث تدور فكرته حول الزوج (عزت العلايلي) الذي يصطحب زوجته (يسرا) إلى مكان ناء لكي يجعلها تعيش أوهامها ، وتقف على حافة الجنون ليتضح في النهاية أن الزوج رئيس عصابة قتل أباها ويريد قتلها.

وفيلم (القتلة) وفيلم (القتل اللذيذ) وفيلم (العشق والدم) كل هذا يعكس الجانب المكبوت داخل أشرف فهمي خاصة أنه بطبيعته كان طفلاً.

ويقول أشرف فهمي عن سبب اختياره اسم فيلم (العشق والدم) هو اسم ينطبق على حياتي الخاصة ، فحياتي كانت مليئة بالعشق ومليئة أيضاً بالصراعات والمذابح على كل المستويات، فهو فيلم يعكس ملامح حياتي الخاصة جداً .

فقد حاول أشرف فهمي في فيلمه (العشق والدم) إبراز التصادم والتناقض الموجود في بعض البقاع داخل بلادنا ليس فقط بين القديم والجديد ، بل بين الفكر القديم ونظيره الجديد . ففي الأقصر نرى أناساً يعيشون في بطن الجبل ، ويتبعون تقاليد متزمتة جداً ، وفي البر الشرقي حياة أخرى تمامًا حيث من هم يمثلون القرن ٢١ بالفعل، على الرغم أن الذي أبرزه الفيلم هو دعوة إلى النظرة المستقبلية، وهو أيضًا دعوة لدفن الماضي بكل أفكاره ، حتى لو كانت صالحة لأن الأفكار والمبادئ والنظريات تمر بمرحلة بلوغ، كما يبلغ الإنسان ، والسعادة في الحياة هي أن الإنسان لابد من أن يصنعها بنفسه كما يصنع أي عملاً يقوم به في حياته.

أشرف فهمي المنتج :

آراد أشرف فهمي أن ينتشل نفسه وتاريخه، باقتحام تجربة الإنتاج، لكي يحقق ذاته الفنية في مرحلة النضج، حيث خاض أشرف فهمي في هذا المجال سلسلة من المعارك المتأرجحة بين الانتصارات المدوية والهزائم الكبرى ، يكسب عشرات الآلاف في فيلم ويخسر أضعافها في فيلم آخر ، ولكنه لا يتوقف حتى تجاوزت المسألة حدود الممكن والمتاح ، فينسحب أشرف فهمي من مجال الإنتاج مكتفيًا بما حصد، حتى يتمكن من مداواة جراحه وديونه.

ورغم أن أشرف فهمي أنتج ما يزيد عن ١٦ فيلمًا ، إلا أنه ظل يرفض أن يتحول الفن الي مصدر للرزق و(أكل عيش) . ويؤكد أنه لم يحصل على أي مكسب مادي من الأفلام التي كان ينتجها لمتعته الشخصية، بل تحمل ديونًا كثيرة في سبيل تحقيق الهدف الفني الحقيقي الذي كان يريد الوصول إليه.

ويحكي أشرف فهمي أنه أنتج عام ١٩٨٠ فيلم (الشيطان يعظ) فحقق أرباحًا كبيرة ، ولكنه أخذ هذا المكسب وأنتج به فيلم (المجهول) الذي تكلف مبالغ طائلة، حيث تم تصويره كاملاً في كندا، فأضاع كل ما حققه من ربح في الفيلم السابق .

وعن هذه التجربة يقول : المسألة هنا تتجاوز الرغبة في تحقيق المكاسب المادية إلى إرضاء روح الفنان الذي يبحث دائمًا عن كل ما هو جديد ومتميز ليقدمه إلى جمهوره ، حتى لو كان هذا على حساب نفسه .

وكان أشرف فهمي يملك القدرة على الاعتراف بأخطائه، ويؤكد أنه تعرض لشيء من سوء الاختيار مرتين في حياته المهنية .. المرة الأولى عندم توقفت مؤسسة السينما عن الإنتاج حيث اتجه إلى القطاع الخاص وعدم المستوى اللائق من الناحية الفنية . كما يعترف أشرف فهمي أن لديه أفلام يخجل منها وأن فيلمه (شوق) كان سيئًا للغاية . أما المرة الثانية فهي الفترة الأخيرة من حياته حيث كان في حالة عدم اتزان، فمن يصدق أن مخرج (ليل وقضبان) و (الشيطان يعظ) هو مخرج فيلم (ضربة جزاء) لفيفي عبده ، وفيلم (ليلة القتل) وفيلم (امرأة تحت المراقبة).

أشرف فهمي وجيله :

يتبادر إلى ذهننا سؤال .. هل جيل أشرف محظوظ أم أنه جيل مظلوم .. ؟

لاشك أن الجيل الذي ينتمي إليه أشرف فهمي ظهر بلا حماية نقدية أو مظلة تقيد شر التخطيط فهذا الجيل خرج من معطف التجربة الاشتراكية جريحًا في عام ١٩٦٧ وتطلع رأسمالي بشع بعد حرب ١٩٧٣، وتحولات حادة في الأفكار والمناهج والأساليب ورؤية ضبابية غير واضحة المعالم بالقدر الكافي.

مظلوم هذا الجيل الذي تعلم السينما وحرفيتها ، وتأثر

بموجه السينما الفرنسية الجديدة وامتدادها في جميع العواصم الأوروبية والأمريكية . الجيل الذي يضم أشرف فهمي وعلى عبد الخالق وسعيد مرزوق وحسين كمال ومحمد راضي .. قدموا الكثير لكنهم لم يحصدوا إلا القليل. حاربهم الظرف التاريخي ، والظرف الفني، حيث انصرف عنهم النقاد إلى الجيل التالي حيث الصوت الأعلى والاحتفاء الأعظم لجيل عاطف الطيب ومحمد خان وخيري بشارة وداود عبد السيد .. والعجيب أن جيل النقاد الذي قدر أشرف فهمي وحياه هو نفس الجيل الذي راهن بكل ما يملك وما لا يملك على الجيل التالي ونسى هؤلاء فانصرفوا من باب اليأس أحيانًا إلى أفلام قد لا تكون على المستوى المطلوب، لكن كان العمل بها ضروريًا لأسباب البقاء والاستمرار.

جيل أشرف فهمي هذا امتلك الفن ولم ينشغل بالسياسة كما فعل الجيل التالي الذي كان اتجاهه اليساري واضحاً وجليًا في معظم أفلامه، وهو اتجاه لا عيب فيه . والفن الحقيقي هو المعارض الذي يكشف ويعري ويقول ويناقش، كان جيل أشرف فهمي هو جيل الاعتدال السياسي والتطرف الفني ، نعم التطرف لأن حرفتهم بالدراسة والموهبة كانت عالية ومتميزة ولغتهم السينمائية تسبق عصرهم بسنوات .

وفي النهاية نقول إن أشرف فهمي صنع تاريخه السينمائي من خلال عالمه الخاص ، ولغته السينمائية المتميزة التي وضعته في مقدمة مخرجي السينما المصرية التي تدين لهذا المخرج بالكثير(١٨)

الشيطان يعظ

- قصة : نجيب محفوظ
- سيناريو وحوار: أحمد صالح
- موسيقى: فؤاد الظاهرة
- مونتاج: عبد العزيز فخري
- مدير التصوير: سعيد الشيمي
- تمثيل: فريد شوقي -نور الشريف -عادل أدهم - نبيلة عبيد -توفيق الدقن -كريمة مختار
- إخراج: أشرف فهمي

تيمة الفيلم

تدور تيمة الفيلم حول الصراع بين اثنين من فتوات الحارات، في حين يذبح في غمار هذا الصراع بطل الفيلم شطا الحجري.

- مقدمة

الفيلم مأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ ، حيث إن عالم نجيب محفوظ له خصوصية ينفرد بها وقد تعامل الفيلم مع عالم نجيب محفوظ بكثير من المصداقية ونفاذ الرؤية ، فنرى الفيلم يقدم عالم الحارة وصراع الفتوات بكثير من المنطق والترفية دون الإخلال بباقي عناصر الفيلم ، ولم يتعامل بسطحية مع القصة مثل معظم الأعمال التي أخذت عن قصص نجيب محفوظ، وهذا الأمر جعل للفيلم قيمة هامة حيث أن الفيلم حفظ على الجانب الفكري والمضمون السياسي إلى جانب لغة السينما الخاصة في كونه فيلم جماهيري مليئ بالحركة والإثارة.

- الشخصيات

- شطا الحجري : حرفي بسيط راودته أحلام القوة ، فقرر التخلص من مهنته والانضمام إلى عالم المعلم الديناري أملاً في أن يصبح خليفة للفتوة، لكن الظروف تجعله يلعب دوراً آخر ، حيث يكلفه الديناري بمراقبة خطيبته والإيقاع بها.. لكن شطا يقع في حبها ، حيث يهربان إلى (الشيللي) عدو الديناري وفتوة العطوف، حيث يقرر الشيللي مساعدة شطا انتقاماً من الديناري ، لكن شطا يكتشف أنه هرب من سطوة ديكتاتور ليقع تحت سطوة ديكتاتور آخر أكثر شراً . يعجب الشيللي بزوجة شطا (وداد) حيث يغتصبها أمام عينيه ثم يخرج شطا من حارة الشيللي ليعود إلى حارته وعالم الديناري ملطخًا بالعار، حيث تظل فكرة الانتقام تراوده ، وحينما تتاح له الفرصة يقوم بقتل الشيللي ويخرج قلبه ليعلن عن انتصاره قبل أن يذبح في غمار المشاجرة.
- الديناري : فتوة إحدى الحارات ، سلطوي ، لكن له مبادئ في أن القوة (الفتونة) أخلاق ورجولة، وهذا التناقض هو أساس وسمة شخصية الديناري، فالسلطة لديه ليست مرتبطة بفكرة الشر، رغم خداع

شطا له ، فعندما يعود إلى الحارة يرفض فكرة الانتقام منه ، كما رفض مسبقًا الانتقام من أمه . ويخوض الديناري صراعًا مع الشيللي من أجل الكرامة بعد اعتداء الشيللي على وداد ، وينتهي هذا الصراع بموت شطا حيث يكتشف الديناري في النهاية أن وصوله للمجد كان ثمنه باهظًا ، فالثمن هو حياة إنسان أو بمعنى أدق حياة الآخرين.

- الشيللي : فتوة آخر ديكتاتور وسلطوي ، حيث إن الشر المكون الأوحد لشخصيته السلطوية ، يضمر حقداً مسبقًا للديناري منذ أن كان صبيًا لديه ، ويكون هذا الحقد هو الدافع الأساسي للصراع الذي استغله الشيللي ليحقق انتصاراً على الديناري باغتصاب وداد خطيبة الديناري السابقة ، يرفض الديناري أي حلول غير القوة التي هي حله الوحيد لحسم أي صراع ، حيث تؤدي هذه القوة بحياته على يد شطا الحجري.

مشاهد الفيلم الهامة

- المشهد الأول : ذهب شطا إلى الديناري في بيته الفخم حيث يطلب منه الديناري أن يغسل له قدميه ، وبعد أن يقوم بذلك يخبره الديناري بطبيعة المهمة التي سيوكلها إليه وهي البحث عن أجمل فتاة في الحارة وإخباره بها ، حيث ينصرف شطا وقد تحطمت أحلامه القديمة في أن يصبح ذراع الديناري الأيمن. المشهد هو بداية حقيقية لدخول شطا عالم الديناري السلطوي، حيث بدأ هذا الدخول بتقديم تنازلات ، والمشهد يعبر عن الطبيعة السلطوية لشخصية الديناري .

- المشهد الثاني : ذهاب شطا إلى الشيللي وسط رجاله حيث يطلب من الشيللي حمايته هو ووداد من الديناري ، حيث يتردد الشيللي في أمره ، ثم يوافق على مساعدته مقابل تركه لعصاه وأحلامه القديمة من القوة (الفتونة) وعودته ليعمل مكوجي حيث يخبره الشيللي بمقولة (علشان تعيش بينا مش لازم تبقى منا) . المشهد هو بداية لدخول شطا عالم الشيللي وهو العالم الأكثر قسوة حيث يطلب منه تقديم تنازلات عن أحلامه القديمة وتطلعاته للقوة وسط أهل العطوف ، وهو يعلم جيداً أنه لن يكون واحداً منهم.

- المشهد الثالث : حضور الشيللي إلى حجرة شطا بمأذون حيث يطلب منه أن يطلق وداد ، وعندما يرفض شطا يقوم رجال الشيللي بضربه في حين يقوم الشيللي باغتصاب وداد أمام عين شطا. المشهد هو بداية الصراع الحقيقي بين القوتين (الشيللي والديناري) حيث إن شطا ووداد وقود هذا الصراع الخاص . إهتم المخرج أن يخرج المشهد بصورة جيدة لأنه يعد أهم مشاهد الفيلم حيث امتاز المشهد بالزوايا المعبرة والتكوينات التي تعبر عن قسوة ما يحدث ، بالإضافة إلي التقطيع الحاد والسريع.

السيناريو

حاول السيناريو رسم عالمي القوة والسلطة ، معتمداً على الجو الشعبي والتراثي للحارة المصرية حيث استغل السيناريو تراث عصر الفتوات ليعكس به أفكاراً حديثة عن عصر الإمبراطوريات الجديدة والإمبريالية ، سواء الإمبراطورية الأمريكية الأكثر شراً والمتمثلة في الشيللي أو الإمبراطورية السوفيتية المتمثلة في الديناري.

يبدأ الصراع في الفيلم عندما يقرر شطا الهروب من سطوة الديناري واللجوء إلي الشيللي حيث يتصاعد الصراع باعتداء الشيللي على وداد وخطف الديناري لرجال الشيللي ، ويصل الصراع إلى ذروته عندما يرفض الديناري في لقائه مع الشيللي أن يطلق سراح الرجال.

يتجه الصراع إلى الحل بحدوث مشاجرة كبرى ، حيث يقتل شطا الشيللي انتقامًا ، ثم يُقتل شطا في غمار هذا الصراع.

الإخراج

استطاع المخرج أشرف فهمي أن يعبر عن الواقع السياسي في فترة الستينيات من خلال الجو التراثي للحارة

المصرية ، حيث كان الرمز واضحًا للقوتين العظمتين أمريكا وروسيا.

فالمخرج يطرح وجهة نظره الخاصة في جيل الستينيات الذي خُدع وذُبح من قبل القوى العظمى وكان الرمز واضحًا من خلال البطل .

فالمخرج أشرف فهمي يقدم لنا مشهداً غاية في التعبير ، حيث يصور لقاء الشيللي والديناري وسط المقابر بكثير من الحرفية ، حيث اختار المكان واستغله بصورة رمزية ، فكلاً من الشيللي والديناري يقطع شوطًا للوصول الي نقطة الالتقاء وسط المقابر ، وكأن الموت سمة للصراع بينهما.

لجأ المخرج إلى تكنيك وأسلوب الحركة لرسم أجواء الصراع في الفيلم ، حيث استخدم الحركة السريعة للكاميرا والتقطيعات الحادة والسريعة ، بالإضافة إلى الزوايا والتكوينات التي تبرز القوة فنرى زاوية Lanlangle في الكثير من اللقطات التي يظهر فيها الديناري تعبيراً عن سلطته وتحكمه ، بالإضافة إلى الكثير من التكوينات التي تظهر فيها عصا الديناري Forgroud تعبيراً عن القوة.

وأخيراً نستطيع القول أن المخرج أشرف فهمي عبر بصدق عن وجهة نظره السياسية للمجتمع في فترة الستينيات ولدور الإمبراطوريات وسطوتها من خلال العودة إلى عالم الحارة والتراث الشعبي المصري.

فيلموجرافيا أفلام أشرف فهمي والجوائز التي حصل عليها

أولاً : الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة :

١٩٧١

- صور ممنوعة
- القتلة

١٩٧٢

- واحد في المليون

١٩٧٣

- ليل وقضبان
- الصدى (قصير)

١٩٧٤

- امرأة عاشقة

١٩٧٥

- حتى أخر العمر

١٩٧٦

- أمواج بلا شاطئ
- شـوق

١٩٧٧

- بص شوف سكر بتعمل أيه
- موعد مع سوسو
- رغبات ممنوعة

١٩٧٨

- رحلة داخل امرأة
- المرأة الأخرى
- امرأة قتلها الحب

١٩٧٩

- مع سبق الإصرار
- كرامـتي
- ولا يزال التحقيق مستمراً

١٩٨٠

- الشـريرة

١٩٨١

- الشيطان يعظ
- الوحش داخل الإنسان

١٩٨٢

- الخبز المر
- الأقوياء

١٩٨٣

- صادت النصف متر

١٩٨٤

- الراقصة والطبال
- المجهولة
- الخادمة
- لا تسألني من أنا

١٩٨٥

- سعد اليتيم

١٩٨٦

- امرأة مطلقة
- وصمة عار

١٩٨٧

- لعدم كافة الأدلة

١٩٨٨

- اغتيال مدرسة

١٩٨٩

- عنبر الموت
- بستان الدم

١٩٩٠

- ليل وخونة
- إعدام قاضي

١٩٩١

- قانون إيكا

١٩٩٢

- فخ الجواسيس

١٩٩٤

- لصوص خمس نجوم
- ليلة القتل
- الراية الحمراء

١٩٩٥

- ضربة جزاء

١٩٩٧

- امرأة فوق القمة

١٩٩٨

- القتل اللذيذ

٢٠٠٠

- امرأة تحت المراقبة

٢٠٠١

- العشق والدم
- رغبات ممنوعة

ثانياً: الأفلام التسجيلية:

١٩٦٨

- في القرية يتطور
- حياة جديدة
- عمال الصناعات

١٩٧١

- التكايا والزوايا

الجوائز التي حصل عليها:

١- الجائزة الثانية من مهرجان الإسكندرية عن فيلم (حياة جديدة)

٢- جائزة الإخراج في مهرجان الأفلام التسجيلية والقصيرة عن فيلم (الصدى).

٣- في مجال الأفلام الروائية :

* جائزة أحسن فيلم في مهرجان طشقند عن فيلم (ليل وقضبان)
* جائزة التقدير الذهبية مهرجان القاهرة السينمائي عن فيلم (ليل وقضبان)
* جائزة أحسن أفلام ١٩٧٩ من جمعية فن السينما عن فيلم (مع سبق الإصرار)
* جائزة محمد بيومي كأحسن فيلم في مهرجان الإسكندرية عن فيلم (مع سبق الإصرار)
* جائزة أحسن إخراج جمعية الفيلم السادس ١٩٨٠ عن فيلم (سيف الأحرار)
* جائزة أحسن إخراج مهرجان جمعية الفيلم السابع ١٩٨١ عن فيلم (سيف الأحرار)

٤- جوائز مهرجان القاهرة عام ١٩٨٣ عن فيلم (الخادمة)

المراجع

أولاً: المراجع العربية

* أحمد كامل مرسي –مجدي وهبه –معجم الفن السينمائي – وزارة الثقافة –الهيئة العامة للكتاب – 1973 –ص ٢٧١.
* سمير الجمل: أشرف فهمي ترنيمة فنية –الجمعية المصرية للكتاب ونقاد السينما –مهرجان الإسكندرية السينمائي السادس عشر سنة ٢٠٠٠ – ص.٧٣
* عثمان عاكف : التزامات المنتج السينمائي نحو حماية حقوق الملكية الفكرية في صناعة السينما –رسالة دكتوراه غير منشورة –المعهد العالي للسينما –سنة ٢٠٠٥ – ص ١، ٢.
* مدكور ثابت : النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي –مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992 – –ص ٧.

* مراد وهبة –المعجم الفلسفي –دار الثقافة الجديدة –القاهرة – ط ٣ – 1973 – ص ١.
* محمد عبد الخالق محمود –دراسة في نظرية السينما من منظور النسق الجمالي عند هيكل –رسالة دكتوراه غير منشورة – المعهد العالي للسينما –سنة ٢٠٠٣ – ص ٢١٦.
* يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1986 –ص ٢١.

ثانياً: المراجع المترجمة

* ألكسندر روشكا –ترجمة غسان عبد الحي أبو فخر –الإبداع العام والخاص –سلسلة المعرفة –ديسمبر ١٩٨٩ – الكويت –ص ١٨ : ٢٠.
* كين دانسيجر –ترجمة محمد علام خضر –فكرة المخرج (الطريق إلى البراعة في فن الإخراج) –منشورات وزارة الثقافة –المؤسسة المصرية للسينما –دمشق ٢٠١٤ – ص ١٠.
* مارسيل مارتن : اللغة السينمائية –ترجمة سعد مكاوي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – أغسطس ١٩٦٤–ص ١٣٢.

ثالثاً: جرائد ومجلات:

* المصدر: المركز الكاثوليكي للسينما - تم تبويب واستخلاص السيرة الذاتية والاتجاه الفني من: شاشتي العدد ١٥٣– الخميس ٢٢ مايو ٢٠٠٢ ، العربي –العدد ٢٠٣ – فبراير ٢٠٠١ ، اليسار - العدد ١٢٧ – مارس ٢٠٠١ ، اليسار العدد ١٠٧ – مارس ٢٠٠١ ، الفيديو العربي ٣٠ مارس ١٩٩٩ ، الجمهورية ٢١ فبراير ٢٠٠١، الميدان ٦ فبراير ٢٠٠١ ، مجلة الفن السابع ٢٧ أبريل ٢٠٠١ ، أخر ساعة ١٩٧٧/١٠/٢٦ ، أخبار النجوم العدد ٤٣٥ – فبراير ٢٠٠٠.

الهوامش

١ سمير الجمل: أشرف فهمي ترنيمة فنية –الجمعية المصرية للكتاب ونقاد السينما –مهرجانالإسكندرية السينمائي السادس عشر سنة ٢٠٠٠ – ص ٧٣.

٢ د. مدكور ثابت : النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي –مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992 – –ص ٧.

٣ يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1986 –ص ٢١.

٤ يوسف ميخائيل أسعد : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب –المرجع السابق –ص ١٦٦

٥ نفسه : ص ١٦٢

٦ مارسيل مارتن : اللغة السينمائية –ترجمة سعد مكاوي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – أغسطس ١٩٦٤–ص ١٣٢.

٧ ألكسندر روشكا –ترجمة غسان عبد الحي أبو فخر –الإبداع العام والخاص –سلسلة المعرفة –ديسمبر ١٩٨٩ – الكويت –ص ١٨ : ٢٠.

٨ عثمان عاكف : التزامات المنتج السينمائي نحو حماية حقوق الملكية الفكرية في صناعة السينما –رسالة دكتوراه غير منشورة –المعهد العالي للسينما –سنة ٢٠٠٥ – ص ١، ٢.

٩ مراد وهبة –المعجم الفلسفي –دار الثقافة الجديدة –القاهرة –ط ٣ – 1973 – ص ١.

١٠ أحمد كامل مرسي –مجدي وهبه –معجم الفن السينمائي –وزارة الثقافة –الهيئة العامة للكتاب – 1973 –ص ٢٧١.

١١ كين دانسيجر –ترجمة محمد علام خضر –فكرة المخرج (الطريق إلى البراعة في فن الإخراج) –منشورات وزارة الثقافة –المؤسسة المصرية للسينما –دمشق ٢٠١٤ – ص ١٠.

١٢ أحمد كامل مرسي –مراد وهبة –معجم الفن السينمائي – وزارة الثقافة والإعلام –الهيئة المصرية العامة للكتاب – – 1973ص ١٠٣.

١٣ كين دانسيجر –ترجمة محمد علام خضر: فكرة المخرج (الطريق إلى البراعة في فن الإخراج) –مرجع سابق –ص ٢١.

١٤ يوسف ميخائيل أسعد –سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب –مرجع سابق –ص ٢١.

١٥ محمد عبد الخالق محمود –دراسة في نظرية السينما من منظور النسق الجمالي عند هيكل –رسالة دكتوراه غير منشورة –المعهد العالي للسينما –سنة ٢٠٠٣ – ص ٢١٦.

١٦ يوسف ميخائيل أسعد –سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب –مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1986 – ص ١٥.

١٧ تم تبويب واستخلاص السيرة الذاتية والاتجاه الفني من : شاشتي العدد ١٥٣ – الخميس ٢٢ مايو ٢٠٠٢ ، العربي – العدد ٢٠٣ – فبراير ٢٠٠١ ، اليسار - العدد ١٢٧– مارس ٢٠٠١ ، اليسار العدد ١٠٧ – مارس ٢٠٠١ ، الفيديو العربي ٣٠ مارس ١٩٩٩ ، الجمهورية ٢١ فبراير ٢٠٠١، الميدان ٦ فبراير ٢٠٠١ ، مجلة الفن السابع ٢٧ أبريل ٢٠٠١ ، أخر ساعة ١٩٧٧/١٠/٢٦ ، أخبار النجوم العدد ٤٣٥ – فبراير ٢٠٠٠.

١٨ تم تبويب واستخلاص السيرة الذاتية والاتجاه الفني من : شاشتي العدد ١٥٣ – الخميس ٢٢ مايو ٢٠٠٢ ، العربي – العدد ٢٠٣ – فبراير ٢٠٠١ ، اليسار - العدد ١٢٧– مارس ٢٠٠١ ، اليسار العدد ١٠٧ – مارس ٢٠٠١ ، الفيديو العربي ٣٠ مارس ١٩٩٩ ، الجمهورية ٢١ فبراير ٢٠٠١، الميدان ٦ فبراير ٢٠٠١ ، مجلة الفن السابع ٢٧ أبريل ٢٠٠١ ، أخر ساعة ١٩٧٧/١٠/٢٦ ، أخبار النجوم العدد ٤٣٥ – فبراير ٢٠٠٠.

جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية

بين تمظهر التكنولوجيا وتشظي ثورتها إلى تكنولوجيا العصر الرقمية، ظهرت شتى الأشكال الغرائبية اللامألوفة للفن أم لغيره التي تعد تطوراً منطقياً لهذه الثورة الهائلة في كل شيء التي أنجبت كل شيء حتى الاستنساخ... بداية بالاستنساخ الحيواني والطموح هو الوصول إلى الاستنساخ البشري، لم لا والعالم الرقمي يعج بأشكال غرائبية لا حصر لها بتصرفات وسلوكيات غرائبية تشد الانتباه كالمغامرات الخارقة، فكل شيء أصبح ممكناً في عالم الفن، لاسيما السينما والتليفزيون كل ذلك ينجز بواسطة البكسلات التي هي العنصر الأهم في الصورة الرقمية حتى أصبحت كل شيء، فهي التي تعطي توهجاً ووضوحاً للصورة عندما يزداد عددها والعكس صحيح، فمصير الصورة الرقمية ارتبط بالبكسلات.

محمد هادي ارحيم
كاتب من العراق

إن مشكلة البحث سلطت الضوء على الخيال لأنه يتمتع بقدرة خلاَّقة على الابتكار الجميل، فضلاً عما يشهده عالمنا المعاصر من انفجار علمي ومعرفي وظف في إنجاز أعمال رقمية غرائبية موجهة للطفل مستمدة من الخيال العلمي والافتراضي والغرائبي، وقد صاغ الباحث مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

ما الملامح الجمالية للشكل الغرائبي في الأفلام الرقمية الموجهة للطفل؟

أما أهمية البحث فسلطت الضوء على جمالية الشكل الغرائبي، إذ أخذت هذه الأشكال تتسع في معظم الأعمال الدرامية الرقمية الموجهة للطفل من خلال تسليط الضوء على ازدياد إهتمام الإنسان بمستقبله مما دفعه للبحث والتقصي عن الجديد بشكل عام، لاسيما التليفزيون الذي أصبح المكمل لحياة الإنسان ونقطة التحول التي حدثت في مساره والمتمثلة بتوظيف الحاسوب لإنتاج الأفلام الرقمية التي أصبحت عنصر الجذب الرئيس لإهتمامات الطفل، فضلاً عن إن نتائج البحث تفيد العاملين في مجال الأفلام الرقمية الموجهة للطفل وطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

وقد هدف البحث إلى التعرف على الملامح الجمالية للشكل الغرائبي في الأفلام الرقمية الموجهة للطفل.

أما تحديد مصطلحات البحث فقد قام الباحث بمناقشتها والتعرف عليها فضلاً عن تبنيه لبعضها ووضع للبعض الآخر منها تعريفاً إجرائياً .

أما الإطار النظري فقد اشتمل على مبحثين، الأول بعنوان إسهامات التكنولوجيا الحديثة في تنمية مخيلة الطفل في العصر الرقمي، تناول فيه الباحث الصور الرقمية التي تصل من خلالها الشخصيات القريبة للطفل ضمن واقعه الحياتي لاسيما الشخصيات الحيوانية التي تكون دائماً الأقرب لخياله والتي تؤثر في مستواه المعرفي الذي دخلت فيه مفاهيم مهمة مثل أدب الخيال العلمي أو القصص والأساطير التي أخذت ترتبط بالاكتشافات والإنجازات العلمية والتكنولوجية المتسارعة في عالمنا الحقيقي مما انعكست على الثقافة العلمية للطفل، فالاتصال التعبيري المتمثل بالرسائل الخيالية والروايات والأفلام انطلقت من واقع المجتمع باتجاهاته ومبادئه ومعتقداته وقيمه، وقد بلغ تطرف اللامألوف واللامعقول في الغرائبية العودة إلى صياغة وتفعيل الأشكال الطبيعية وإدخالها في صياغات أخرى، لذلك استحوذت القصص الملحمية والفانتازية والأساطير في السينما وأخذت حيزاً مهماً في الإنتاج، ابتداءا من (ألس في بلاد العجائب) وصولاً إلى أحدث أشكال الإنتاج الرقمي والغرائبي التي تجسدت فيها أشكال الخوارق، والسحر، وعالم الاكتشافات، كل ذلك في عصر المعلومات الذي انتشر فيه أدب الخيال العلمي.

أما المبحث الثاني فكان بعنوان انعكاسات الشكل الغرائبي في الخطاب المرئي إذ تناول فيه الباحث الشكل من خلال الصورة الفنية المرتكزة على عناصر الشكل ذاته، والتي تسهم في تجسيد عناصر العمل الفني، فالأفلام ذات الأشكال الغرائبية تعتمد في توظيف هذه الأشكال كأسلوب يتم تضمينه بصورة كاملة، فالأشكال التي تسود التكوين تتمتع بخاصية جذب عين المشاهد، فضلاً عن الدور المهم الذي يؤديه الشكل الغرائبي في المدركات الحسية لما له من خاصية جذب الانتباه، أما في الجانب الجمالي فأكد الباحث على إن الشكل الغرائبي ينبغي أن يتنوع في إيقاعاته الأكثر تعقيداً حتى تبدو وكأنها نوع من نقطة التعاكس الموازية للصورة، فالجمال ذو دلالة، مهمته إنجاز بعد تشكيلي للديمومة الزمنية، هذا كله يصنع ويوظف بوساطة برامج الحاسوب المتطورة من مؤثرات بصرية وصوتية تسهم في خلق الإقناع لدى الطفل، أما الجانب الجمالي للشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية فتجسد في صناعة الفيلم والدراما الموجهة للطفل بواسطة فكرة الخيال العلمي الذي ارتبط بالتخيل العلمي، فأبدع المنتجون أشكالاً لا حصر لها، غاية في الحداثة والأصالة في طرح أفكارها، فأسست دراما التليفزيون الرقمية المرتبطة بالخيال العلمي، ومستحدثات العلم بطريقة غرائبية خيالية تتناسب ومستوى وقدرات الطفل العقلية.

كما عرض الباحث مؤشرات الإطار النظري كخلاصة لكل ما استعرضه من طروحات ووجهات نظر في إطاره النظري، فضلاً عن الدراسات السابقة التي كانت بواقع دراستين قام بعرضهما وتناولهما بشي من التفصيل.

أما في الفصل الثالث (إجراءات البحث) فتناول الباحث منهج البحث الذي اعتمده في تحليل عينة البحث، التي تضمنت فيلم شرك shrik الجزء الثاني ، وأسباب اختيار العينة، أما أداة البحث فقد وضحها الباحث وسبب اختيارها، في حين كانت وحدة التحليل التي اعتمدها الباحث هي المشهد وتتابع المشاهد.

أما الفصل الرابع فكان بعنوان (تحليل العينة ومناقشة النتائج) فتضمن، تحليل العينة، النتائج، الاستنتاجات، التوصيات، المقترحات، قائمة المصادر والملاحق.

وأخيراً نورد بعضاً من النتائج التي توصل إليها البحث الحالي وجاءت على وفق الآتي:

١- امتلك الشكل الغرائبي حضوراً واسعاً في هذه العينة ، فالشخصية الرئيسة هي ذات هيأة غرائبية، بل كل الدراما في هذه العينة ووجودها كمنجز مرئي استندت على الشخصية الغرائبية .

٢- امتلك الشكل الغرائبي جمالية لذاته لأنه غير مألوف وانغماسه بالخيال في هذه العينة.

٣- عُدَّ الشكل الغرائبي من أهم الوسائل المشوِّقة والمسلية التي لها القدرة على جذب انتباه الطفل في الدراما الرقمية في هذه العينة .

الفصل الأول : إطار البحث

مشكلة البحث:

إن ما يشهده عالمنا المعاصر اليوم من انفجار علمي ومعرفي أصبح سمة له يتصف بها، إذ أشارت بعض الأدبيات إلى إن هذا العصر يطلق عليه بعصر ما بعد تقنية التليفزيون (العصر الرقمي) الذي طبعت سماته صورة القرن الحادي والعشرين من خلال خلق ما يسمى بالحقيقة الافتراضية virtual reality كنتاج للتطور التكنولوجي الذي شهدته بدايات هذا القرن، فالتغيير الذي حدث في إنتاج الأفلام الدرامية التليفزيونية بشكل عام والرقمية الموجهة للطفل بشكل خاص، ما هو إلاّ البحث المستمر عن الجديد الذي يفتح الآفاق والمجاهيل عبر اتجاه هذا النوع من الأفلام إلى الخيال العلمي والافتراضي والغرائبي، إذ استطاع هذا النوع من الأفلام أن تكون لديه القدرة على استعمال وسائل الخطاب البصري من خلال خلق وهم للحقيقة.

انطلاقاً مما تقدم فإن عملية بناء هذا النوع من الأفلام يتطلب من القائمين عليها سبر غور المعرفة بحرفية وجمالية الصناعة الفلمية الرقمية من أجل الوصول إلى رؤية لعالمها الافتراضي (الوهمي) ذو الأبعاد الزمانية والمكانية، وبما يحقق نوعاً من الجمالية من خلال تجسيم عناصر الفيلم بصورة مبهرة ومشوقة تجذب انتباه الطفل إليها.

من هذا تنطلق مشكلة البحث الحالي من خلال البحث في نمط جديد يشكل سمة للدراما الرقمية الموجه للطفل يبحث في توظيف الشكل الغرائبي الذي يمثل عنصراً أساسياً في بناء أفلام الخيال الافتراضي المعتمد على ما وفره الفيلم وفلسفته للطفل من قضايا وأفكار مصنوعة عبر مخيلة المخرج التليفزيوني أو السينمائي المبدع الذي حول النص المكتوب إلى نص حركي جمالي يداعب مخيلة الطفل وطموحاته في اختراق الواقع عبر حوادث وحبكات جديدة تعطي إيحاءاً لصورة العالم الافتراضي.

إن الشكل الغرائبي الذي شكل عنصراً أساسياً في الأفلام الافتراضية الخيالية لا يسعى إلى تبديل الأفكار، بل إيجاد بنية شكلية جديدة تكاد لا تخضع لحدود معينة ولا تتحدد بموضوع، بل تعتمد على المعالجات الرقمية التي تظهر هذا الشكل بمميزات وصفات ينضوي من خلفها بعض الرموز والدلالات التي شكلت نجاحاً كبيراً في هذا النوع من الأفلام، وهذا ما تمثل بأحد العوامل المهمة هو ما يسمح به الفيلم من مظاهر شكل بنائية جديدة تناولت وحدة الديكور والحركة والمؤثرات السمعية والبصرية وغيرها.

من خلال ما تقدم سعى الباحث إلى تحديد طبيعة مشكلة بحثه من خلال التساؤل الآتي:

ما الملامح الجمالية للشكل الغرائبي في الأفلام الرقمية الموجهة للطفل؟

أهمية البحث:

تبرز أهمية البحث الحالي مما يأتي:

١- لقد زاد إهتمام الإنسان بمستقبله الذي أصبح ملازماً له بفعل حاجته الإنسانية، فما يتعرض له في حياته بفعل الأزمات التي تجابهه وحاجته إلى التعبير والتنويع والبحث عن البدائل التي أخذت كل إهتماماته لرغبته في التعرف على ما ينطوي عليه مستقبله، فقد شكل سبباً في البحث والتقصي عن الجديد بشكل عام لاسيما التليفزيون الذي أصبح المكمل لحياة الإنسان بشكل خاص والذي درج على تطويره عبر مراحل ظهوره إلى أن وصل إلى نقطة التحول المتمثلة بتوظيف الحاسوب لإنتاج الأفلام الرقمية التي أصبحت عنصر الجذب الرئيس لإهتمامات الطفل.

٢- إن نتائج البحث الحالي التي سيتوصل إليها الباحث قد تفيد العاملين في مجال إنتاج الأفلام الرقمية الموجهة للطفل كونه سيبحث في جمالية الشكل الغرائبي الذي يشكل العنصر الأساس في الأفلام الخيالية الافتراضية.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على الملامح الجمالية للشكل الغرائبي في الأفلام الرقمية الموجهة للطفل .

حدود البحث:

تتحدد حدود البحث بما يأتي:

١- موضوعياً/ دراسة الملامح الجمالية للشكل الغرائبي في الأفلام الرقمية الموجهة للطفل.

٢- مكانياً/ قناة M.B.C Max

٣- زمانياً/ عامي ٢٠٠٤ و ٢٠١٤ إذ تم اختيار عينتي البحث قصدياً والتي سيوضح الباحث مسوغات اختيارها العينة في الفصل الثالث.

تحديد المصطلحات :

قام الباحث أولاً بتحديد المصطلحات التي سيقوم بتعريفها لغوياً، واصطلاحياً، وإجرائياً، وقد تجنب تعريف كل من الجمالية ، والشكل، والدراما نظراً لكثرة الدراسات والبحوث التي تناولت هذه المصطلحات أولاً ومن ثم منعاً للتكرار الذي قد يقع فيه الباحث . لذا اقتصر في تحديده على المصطلحات الآتية :

١- الشكل الغرائبي.

٢- دراما الطفل الرقمية .

تعريف المصطلحات :

الغرائبية لغة:

أغْرَبَ الرَّجُلُ: جَاءَ بشيءٍ غَريبٍ، والغَرِيبُ: الغَامِضُ مِنَ الْكَلاَمِ، وكَلِمَةٌ غَرِيبةٌ (١).

الشكل الغرائبي اصطلاحاً:

لم يعثر الباحث على تعريف وافٍ لهذا المصطلح يتوافق ويتوائم مع إجراءات بحثه، لذلك فقد عرّفه إجرائياً على وفق الآتي:

هو عبارة عن جسم أو صوت، أو مكان، أو فكرة، أو أي شكلٍ يحمل صفات لا مألوفة وغير حقيقية، يُبرَّزُ فيها الخيال والفنتازيا التي لايمكن أن نرى منها في واقعنا الحقيقي أيَّ أنموذج لها إلاّ في خيالنا أو في المنجز المرئي الرقمي.

الرقمية لغة:

الرَّقمُ والترقيم ، تعجيم الكتاب، وَرَقَمَ الكتاب يرقُمَهُ. رَقْماً: أعجَمَهُ وَبَيَّنَهُ، وكتابٌ مرقوم، أي قد بَيَّنتْ حروفه بعلاماتها مِنَ التنقيط. وَقَولُهُ (: كتابٌ مرقوم: كتابٌ مكتوب (٢).

دراما الطفل الرقمية اصطلاحاً:

لم يعثر الباحث على تعريف وافٍ لهذا المصطلح يتوافق ويتوائم مع إجراءات بحثه، لذلك فقد عرّفه إجرائياً على وفق الآتي :

هو عالم افتراضي مصنوع بتقنية رقمية، يحاكي الحقيقة عبر توظيف عناصر الدراما الأرسطية رقمياً، حتى تحمل صفة الغرابة في الأحداث، والأشكال، والزمان، والمكان، والأشخاص لكي تمثل حياة العوالم الافتراضية وتمتلك صفة العالم الحقيقي من ناحية تفاعل الطفل مع الواقع والكون، ومن ثم تمكنه من الانتقال عبر هذه العوالم الرحبة وسبر أغوارها مع شخصياتها الافتراضية رقمياً.

الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول

إسهامات التكنولوجيا الحديثة في تنمية مخيلة الطفل في العصر الرقمي الثقافة العلمية في أبسط معانيها تعني ربط العلوم النظرية التي تقدم للمشاهد سواء أكان طفلاً أم بالغاً عن طريق القنوات والوسائط المختلفة من خلال التطبيق العملي بين النظرية والعمل، إذ يتم من خلالها تثقيف المشاهد خصوصاً الطفل بطريقةٍ علميةٍ يمكن أن تنضّج مخيلته التي تمثل أساس التفكير الإبداعي.

إن القنوات التي من خلالها تصل المعرفة والثقافة العلمية للطفل تتمثل بالبيت، والمدرسة، ووسائل الاتصال المختلفة المسموعة والمرئية والمقروءة لاسيما التليفزيون الذي أصبح العنصر الملازم لحياة الإنسان كونه يقدم مختلف البرامج الاجتماعية والثقافية والعلمية وغير ذلك، إذ تتصف هذه البرامج أحياناً بكونها برامج علمية مبسطة أو أفلام فديو أو سينما للأطفال تعتمد على أدب الخيال العلمي ووظائفه. وبرامج الحاسوب الألي التي تطورت إلى أن أصبحت الصورة الرقمية، (إذ تتميز الشخصيات المرسومة أو المصنعة يدوياً أو تلك المنتجة بالكومبيوتر بجاذبيتها والتشويق الذي تخلقه مما جعل هذا الفن أقرب إلى عقل الطفل وإدراكه بسبب الخيال الذي تتضمنه الأفلام الموجهة للطفل، فشخصيات مثل توم وجيري وميكي ماوس وباباي وألس في بلاد العجائب وغيرها استطاعت أن تضع بصمات الشهرة حالها حال أورسون ويلز

ومارلون براندو) (٣).

ولكي تقوم هذه الوسائط بعملية التثقيف العلمي للطفل بشكل طموح وفعّال أهتمت بمعطيات أدب الأطفال خاصة ما يتعلق منها بالكتابة العلمية، التي يمكن أن يستند إليها كاتب القصة أو السيناريو بغية إيصالها عن طريق التوظيف العلمي للتقنيات الحديثة المتمثلة بالصورة الرقمية إلى مادة درامية يمكن أن تنمي مجالات الخيال عنده باعتبارها مادة تعمل على إيجاد جوانب تفاعلية بينها وبين مخيلة الطفل، (فالشخصيات الحيوانية كالكلب والقطة والقرد والثعلب والحمار والدببة هي الأقرب إلى خيال الطفل ولأنه يستطيع تقمص هذه الشخصيات أكثر من الإنسان، وإن نسبة عالية من القصص يميل إليها الأطفال والصغار خاصة تلك التي يؤدي فيها الحيوان دور البطولة) (٤).

من هنا أشتُقَّ مصطلح أدب الخيال العلمي، الذي يُعْرَفُ أحياناً بأدب القصص والأساطير التي انطلقت من وقائع ومعطيات علمية محددة لتعبر عن طموح الإنسان في تحقيق المزيد من (الاكتشافات والانجازات العلمية، لأن الثقافة العلمية هي صورة من الأدب الاجتماعي يكون الخيال العلمي قائماً عليها كونه يمثل التنبؤات العلمية في صور خيالية من خلال ربط التطور العلمي والتكنولوجي المتسارع والمتزايد بمفهوم الخيال العلمي خاصة إذا ما سلمنا ارتباطه بتكنولوجيا المعرفة والمعلوماتية وبتطور علوم الحاسوب) (٥).

إن كل ما ورد يجب أن يتم التعامل معه بطريقة علمية تعتمد التكنولوجيا الحديثة في معالجة تلك الظواهر بطرائق وأساليب التفكير العلمي المختلفة التي تؤدي إلى تنمية الخيال العلمي للاطفال كونهم يمتلكون شغفاً كبيراً للقراءة أو المشاهدة عبر شاشات التليفزيون، إذ تمثل هذه النشاطات العلمية مناطق إثرائية تسهم في خلق جيل علمي يتسم بسعة الخيال والنشاط الذهني المتوهج (فالاتصال التعبيري المتمثل بالرسائل الخيالية كالأفلام والقصص والمسلسلات والراويات والافلام والموسيقى وغيرها من ألوان الإبداع الفني التي قد تركز على الواقع الذي تنسج منه صورة فنية من نسج الخيال، لكنها من حيث التعبير ترتبط بواقع المجتمع وما فيه من اتجاهات ومبادئ ومعتقدات وقيم)(٦).

فالإنسان حاول إبداع وخلق صور وموضوعات جديدة تضمنت أساليب وطرائق تغني من خلالها الاستجابات الفكرية والعاطفية لاسيما الجمالية لأنها تعطي الحياة رونقاً آخر يعبر من خلاله الإنسان عن كل ما يدور في أفكاره ومخيلته، إذ أوجد من خلال تلك الفنون خصائص مشتركة تعمل في ثناياها على تطوير مخيلته، وقد يكون (الخيال العلمي أو الفنتازيا أحد الأنواع الأدبية التي تم توظيفها وتجسيدها على شكل روايات وقصص وحكايات استمدت منها السينما والتليفزيون مادتها، إذ شكل أدب الخيال العلمي معيناً لا ينضب للسينما والتليفزيون لاسيما الدراما الرقمية الموجهة للطفل التي أطلق عليها دراما الخيال العلمي أو سينما الخيال العلمي)(٧).

إن فن صناعة الفيلم والدراما الموجهة للطفل وضع فكرة الخيال العلمي في تطلعاته التي اتجهت فيما بعد إلى عالم واسع أكثر إنتاجاً وغزارة (فتحول الإنتاج إلى تصنيف آخر أطلق عليه نمط التخيل العلمي، أو الأنماط المتعددة في أدب الخيال العلمي التي أسست لنفسها نمطاً خاصاً شأنها شأن الأدب الخيالي الذي استمد من العلم ميداناً له)(٨).

إن الإهتمام بالمستقبل أصبح لازمة لكل المهتمين به ومن بينهم الفنان الذي اعتمد هذا الجانب في تقديم صورة ذهنية لما سيكون عليه المستقبل بفعل الحاجة الإنسانية التي يتطلع لها الإنسان لفعل الأزمات والعوامل الضاغطة التي تجابهه، وحاجاته إلى التعبير والتنويع والبحث عن البدائل، مما ولد ذلك إهتماماته لرغبةٍ منه في التعرف على ما ينطوي عليه المستقبل، إذ يتوجس أحياناً من فناء الأيام المقبلة، وهنا تأتي (عوامل القلق والخوف نتيجة ما يخبئه القدر حرصاً منه على النجاح واجتياز ما هو مخفي لذلك توجب القيام ببذل جهود كبيرة للتعرّف واستكشاف أو توقع ما سيحدث)(٩).

إن هذه الصلة بين الثقافة العلمية التي تمثل أدب الخيال العلمي وبين تكوين الطفل الذي يتميز بذاكرة ذات طبيعة حسية مشخصة في بداية نموها، تساعد الطفل على تذكر الخبرات التي تعطى له على شكل أشياء واقعية أحياناً أو تتميز بالغرائبية في أحايين كثيرة أخرى لذلك فقد بلغ تطرف اللامألوف واللامعقول في الغرائبية العودة إلى صياغة وتفعيل الاشكال الطبيعية المألوفة وادخالها في صياغات فنية جديدة غير منطقية وغير مألوفة وبمعالجات مبتكرة مرتكزة على التكوين كموضوع للتعبير بالصورة المزدوجة، فضلاً عن استخدام أسماء كثيرة لجذب انتباه المتلقي كالعمل السريالي

(العندليب يرعب الأطفال) لماكس أرنست وصورة (الحي الباقي) لما رجريت (١٠).

إن النمو السريع للمدركات الحسية والبصرية واتساع قدرات الطفل العقلية التي ينتج عبرها ارتفاع للمستوى المعرفي التخيلي لديه بوساطة التفاعل والانسجام بين المدركات الحسية والبصرية والإدراك العقلي من جهة ونشاطاته وممارساته من جهة أخرى (١١)، فقد وصف أفلاطون هدف التربية التخيلية بقوله إنه منح الفرد معرفة حسية ملموسة حول الانسجام والايقاع اللذين يدخلان في بناء الأجسام الحسية واللذين يشكلان الأساس الشكلي لجميع الأعمال الفنية (١٢).

فعملية التفكير التخيلي لها انعكاسات مهمة في حياة الطفل وتكون مؤثرة في مدركاته العقلية، كونه يستخدم الرموز بدلاً من الأشياء والأشخاص والمواقف عندما يتعامل معها معاملة واقعية، فمنها ما يكون على شكل صور ذهنية، أو ألفاظ، أو أرقام، أو إشارات، فالصورة المكونة على الشاشة تمتاز بشخصيات غريبة وإن كانت توحي بمخلوق نعرفه، لكنها في تصميمها الصورة الشخصية على الشاشة تنحرف عن الواقع بشكل مستمر، ويرى كوكتو إن كل فيلم هو واقعي لأنه يعرض أشياء ولا يوحي بها من خلال نص مكتوب، فالأشياء بظهورها في الفيلم السينمائي تبدو موجودة في صورة وقائع حتى وإن كانت مستمدة من عالم غير واقعي (١٣)، وهذه هي الخاصية المميزة للفن السينمائي في قدرته على المزاوجة بين عالمي الواقع والخيال وما يحدثه ذلك التزاوج من تأثيرات في المشاهدين لاسيّما الأطفال منهم الذين يميلون غالباً نحو الشخصيات الغرائبية البعيدة عن التصور المنطقي أو العقلاني.

لذلك فقد استحوذت القصص الملحمية والفنتازية والأساطير في السينما وأوجدت لها مكاناً مهماً في الإنتاج واستخدمت شخصيات وهمية تكسبها بعض صفات وسلوكيات العصر في أبعاد خيالية مثل دراكولا وسوبرمان وجيمس بوند والرجل الوطواط والرجل العنكبوت، مما أعطت تنوعاً للخيال السينمائي الواسع (١٤).

إن المعلومات والمفاهيم الأساسية التي يكتسبها الطفل من المجتمع والبيئة عبر وسائل الاتصال المختلفة، يكتسب من خلالها التجارب والخبرات المتنوعة، لذلك يجب ألا نجعل الطفل مقلداً لكل ما يراه بل يجب أن نعمل على كيفية جذب انتباهه وتركيزه على كل ما هو جديد حتى يكتشف الاشياء المحيطة به، فهو يمتلك خيالاً بسيطاً لا يحتمل وضع التعقيدات فالبحث عن تفسير كما هو الحال في خيال الكبار لأنه لا يمتلك الخبرة المتراكمة من التجربة الحياتية حتى يستطيع تفسير بعض الأحداث مثل الكبار فضلاً عن ذلك فهو ذو خيال مباشر وذو تفسير مباشر، خيال لا يثير في داخله سوى البهجة والمتعة مغلفة بتضمينات تربوية أو تعليمية (١٥).

ولعل القصة الأكثر شهرة في العالم التي استقطبت ولفتت عناية وإهتمام المتخصصين بشؤون الطفل وتبوأت مكانة مهمة منذ بدايات الإنتاج السينمائي والتليفزيوني الخاص بالطفل ألس في بلاد العجائب الذي كان نجاحها المفتاح الرئيس للبدء بالتأليف الخيالي للطفل، إذ عادت ممالك الخيال تفتح أبوابها الواسعة للصغار، حتى عد الخيال العالم الأول من بين العوالم التي يُقبل الاطفال على دخولها (١٦).

أما في عصر المعلومات والانفجار المعرفي والعلمي فقد انتشر أدب الخيال العلمي الموجه للطفل لدرجة أن الفجوة أو المسافة بين الخيال العلمي والألوان الأدبية الأخرى أخذت بالانكماش والنقصان، نتيجة إنتاج سلاسل كثيرة من أفلام الخيال العلمي الموجهة عبر شاشات التليفزيون وبالتحديد دراما الطفل الرقمية ذات الأشكال الغرائبية، التي تعد أحد السمات المميزة لعصر العولمة الذي يعيش فيه ملايين الأطفال في العالم، فمن عصر الهندسة الوراثية ومغامرات الإنسان لاقتحام العالم الميتافيزيقي (عالم ما وراء الطبيعة)، والأقمار الصناعية التي تجوب الفضاء الخارجي بكل حرية ويسر، إلى استعمار الفضاء الخارجي، كل ذلك تم بوساطة توافر معلوماتي وتقني وحرفي فائق الجودة تجسد بسينما الخيال العلمي الموجه للطفل، لأن السمة المميزة لهذه السينما هي قدرتها في التعبير عن كل ما هو غرائبي في الشكل والموضوع والأحداث، وفيها من الإثارة والتشويق ما يجعلها ذات قدرة على بناء عالم خاص لا حقيقة فيه وإيجاد صور وأخيلة تتصف بخصوصية لذاتها الفلمية، فالسمة الأكثر إبداعاً هي المنحى الذي تتخذه نحو المعرفة المسبقة والأكثر تعقيداً كون خاصيتها في جعلها فناً متميزاً بين الخيال والفنتازيا والخيال العلمي (١٧).

إذ قدمت أفلاماً متعددة الموضوعات تتجسد فيها الخوارق مثل أفلام سوبرمان، والسحر مثل سلسلة سيد الخواتم، وعالم الاكتشافات التي يبحث عنها الإنسان مثل ٨٠ ميل

تحت سطح الأرض، وفيلم إي. تي، وسلسلة حرب النجوم، فكان الموضوع خارج الواقع أية صورة افتراضية لعالم افتراضي لا يمكن البحث فيه عن واقعية مهماً بلغت النوايا والقصديات إلى ذلك إذ لا تعدو كونها فرضاً قسرياً (١٨).

انطلاقاً مما تقدم فإن موضوع الخيال العلمي والتخيل الذي يمثل أحد خصائص الطفولة يحتم علينا الانتباه إلى كيفية توجيه هذا الموضوع إلى الطفل بشكل سليم، إذ يمكن أن يتم من خلال سرد القصص الغرائبية التي تنطوي على مضامين أخلاقية إيجابية تتميز بسهولة المعنى وقدرة مدركات الطفل على استيعابها، وأن تثير لديه إهتمامات الخيال العلمي خاصة القصص المتعلقة بالاختراعات العلمية (قصص الخيال العلمي).

لذا فإن ما يُتوقع في المستقبل هو لأنها تشكل بذرة لتجهيز عقل الطفل وذكاءه للاختراع والابتكار، لذلك يتوجب على المهتمين بإنتاج الدراما الرقمية الموجهة للطفولة مراعاة القصص التي تتميز بحب الخيال العلمي، والجمال، والقيم الإنسانية، والقيم الخارقة للطبيعة التي تثير شغف الأطفال وتجذبهم لتجعلهم دائمي التفكير بالعلم والقيم الإيجابية.

المبحث الثاني : انعكاسات الشكل الغرائبي في الخطاب المرئي

يمثل الشكل أحد العناصر البنائية في العمل الفني، إذ يقترن اسمه بالوحدة الشكلية، فهو يكون إلى جانب الوحدات التشكيلية التعبيرية الأخرى سواء أكانت متشابهة أم مختلفة معه ترتبط بعلاقات متعددة من أجل تكوين عملاً فنياً، وبهذا الصدد تشير (سوزان لانجر) في تعريفها للفن بأنه إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي تكون في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشري (١٩).

وهي بهذا التعريف تحاول أن تصف العمل الفني بأنه شكل قابل للإدراك الحسي وتقرنه به، فضلاً عن ذلك فهي تقول الحق أن لمفهوم الشكل، أو الصورة أهمية كبيرة في تعريفنا للفن، كون أن العمل الفني لا يصبح مظهراً حسياً قابل للإدراك إلا إذا استحال إلى شكلٍ سواء أكان الشكل الفني ثابتاً كاللوحة الفنية أو الإناء الخزفي أو البناء النحتي أو إذا كان صورة ديناميكية كلحن موسيقى أو رقصة أو لقطة سينمائية أو تليفزيونية، وهي تشير بذلك إلى أن (الفن لا يبدو فناً) إلا من خلال الشكل ويصبح بذلك غرض الفن الأساسي هو إبداع هذه الأشكال والصور، فالفن بحسب وجهة نظر (لانجر) شكل أو مظهر أو إيهام (٢٠)، وأحياناً مفاهيماً وأفكاراً مجردة يدركها المتلقي بنفس الإهتمام الذي يتلقى به الصور المثيرة لتلك المفاهيم فللصورة المرئية وظيفة قرائية فيما وراء وظيفتها البصرية (٢١)، وهذه الغرائبية هي سر تعلق المشاهدين بالصورة لأنها متعددة القراءات في الغالب وهو ما يجعل الأطفال أكثر تعلقاً بها لأن الصورة الفلمية تظهر كل ما تعرضه بمظهر واقعي عجيب تفسر كل ظواهر الاندماج والتصديق الذي يقود المتلقي للاستيعاب (٢٢)، وليس الاستيعاب فقط، بل الدخول في عوالم الفيلم وأجواءه الساحرة وحبكته المصنَّعَة بحكمةٍ واتقان لأجل مداعبة خيالات المشاهدين الأطفال المرتكزة على عناصر الشكل التي تسهم في تجسيد عناصر العمل الفني بوصفها تقدم المادة على شكل مجموعة من الصور والأصوات لتعطي المتلقي الإحساس بالموضوع، فالجو العام هو ما تصنعه التفاصيل الداخلة كلها في بناء الجو لّلقطة أو المشهد من خلال اللون والضوء والإكسوارات والأثاث والملابس والعلاقة الشكلية والتكوينية للأثاث والموجودات (٢٣)، فتكوين الصورة هو أبرز هذه العناصر أو العوامل الجمالية لأن كل واحدة من صور الفيلم لوحة فنية صغيرة تحتم علينا تجنب الجمود الموجود فيها بوساطة الحركة في الفيلم، لاسيما استخدام العمق في الصورة السينمائية التي لها دلالة دقيقة ومحددة تسمى خاصية للتعبير الأوحد (٢٤).

إن الأفلام ذات الأشكال الغرائبية تعتمد في توظيف هذه الأشكال كأسلوب يتم تضمينه بصورة كاملة بغية إيصال مضمون قصة الفيلم، لأن عناصر الشكل هي الحصيلة الكاملة لتوظيف كل عناصر اللغة السينمائية فالأشكال التي تسود التكوين تتمتع بخاصية جذب عين المشاهد وتداعب حواسه تحمل قيم جمالية ونفسية فالكتلة تستحوذ على الانتباه لما لها من ثقل (٢٥).

إن الدور المهم والفاعل الذي يؤديه الشكل للمدركات الحسية للمتلقي وتنوعاته الغرائبية كفيل بنقل أفكار واتجاهات وميادين متنوعة تجذب انتباهه في فهم وتوضيح فكرة العمل الفني ذا الأشكال الغرائبية، فجيروم ستولنتز يرى إن (الشكل له دور فاعل في ضبط إدراك المتلقي لهيأة المنتج الصوري ويرشده ويوجه انتباهه بحيث تكون الهيئات واضحة ومفهومة وموحدة)(٢٦).

هنا لابد من التأكيد على إن الشكل عملية تنظيم داخلي وتركيب محدد للعمل الفني بغية كشف وتصوير المضمون ضمن البناء الفني المتوافق مع مدركاتنا الحسية على وفق تنظيم معين قد يكون عنصراً أو تكويناً أو أسلوباً، فالشكل هو محصلة جميع العناصر البنائية التي تشترك مع بعضها البعض بعلاقات مشتركة ومتوائمة حتى تكون نسقاً مرئياً.

ومن وجهة النظر الجمالية كتب أندريه موروا ينبغي الوصول إلى خلق إيقاعات أكثر تعقيداً تبدو وكأنها نوع من نقطة التعاكس الموازية للصورة ينبغي الوصول في الفيلم إلى خلق إيقاعين أو ثلاثة أو أربعة إيقاعات مختلفة تختلط بعضها البعض مثل موضوعات ناتجة عن عدة عناصر مختلفة للصورة(٢٧). هذا يقودنا إلى أن نجد من بين مؤلفي الأفلام العارفين قدر الواقع الملتحم بالصورة يستخدمون مؤثرات قائمة على المفاجأة والتشويق أو الانتظار المفعم بالقلق لتظليل المتفرج (٢٨)، وذلك لأنَّ الفيلم السينمائي يرتبط بشكل وثيق بالحالة السيكولوجية للمتلقين لاسيّما الأطفال منهم مما يجعل من الإثارة والتشويق إحدى أنجح الطرائق لجذب الطفل إلى عالم الصورة المرئية.

إن الجمال ذا الدلالة الذي تتمتع به الصور المتحركة بإمكانه أن يكون مستقلاً عن الموضوع وعن الوصف بحيث تكون مهمته إنجاز بعد تشكيلي للديمومة الزمنية تحل كميتها العجائبية محل كل تعبير (٢٩)، لذلك فالبناء الصوري أوجد أشكالاً غرائبية مختلفة الشكل من حيث التكوينات التي تبنى على وفقها هذه الأشكال المادية أو التجريدية المختلفة فتأخذ حركة العين من شخص لآخر شكلاً مثلثاً أو دائرياً أو غيرها من الأشكال التكوينية (٣٠).

إن الغرائبية التي يبتدعها مصممي الأشكال الغرائبية بأحجام مختلفة بغية الانحراف عن الواقع، فشخصية E.T ذات الحجم الصغير والقدرة الخارقة بسلوك إنساني خير مثال على ذلك، وهو ما جعل المخرج (سبيلبيرغ) قادراً على التأثير في مشاهديه سواء أكانوا كباراً في العمر أم صغاراً.

وقد تم استخدام وتوظيف برامج الكومبيوتر المتطورة في تصنيع وبناء أشكال غرائبية، كما تم استخدام هذه البرامج المتطورة في صناعة المؤثرات البصرية والصوتية التي تسهم في تحقيق الاقناع ضمن هذا الخطاب (٣١).

لقد صنعت أفلام وظفت فيها أحدث التقنيات السمعية والبصرية مثل Fantastic Four، وأفلام كارتون سبيدرمان، وفيلم ice age . إن وظيفة الشكل تحقيق إقناع المتلقي بأن الشكل رغم غرابته يُعد مألوفاً عندما يتقبله ويدركه ويتعامل معه، وهذا ينعكس على قدرة الإنسان في مواجهة الحياة وانعكاساتها بواسطة التطور التكنولوجي الهائل النابع من الخيال والمنتج على وفق أسس حسية وجمالية وتعبيرية.

انعكاسات المستحدثات التكنولوجية في جمالية الشكل الغرائبي:

استطاع الفن السابع توظيف مبتكرات العلم وتقنياته طريقاً لمجابهة تطورات المستقبل، إن مخرج الدراما التليفزيونية والسينمائية لديه الرغبة وحب الاستطلاع في التعرف على كل جديد ومثير وغريب يمكن توظيفه في نتاجه الفني يثير من خلاله ما يطمح إليه الإنسان في إدراك تفاصيل كثيرة عن مستقبله الذي يبدو أحياناً بصورة غامضة، على الرغم من أن ظروف الحاضر تواجه الكثير من التحديات والصعاب والحروب، لكنها لم تحد من القدرة العلمية والتكنولوجية التي أفرزت الكثير، ومنها توجهه إلى البحث عن الغرائبية التي يمكن أن تظهر من خلال توظيف الأسطورة والحكاية في تفسير الواقع الخيالي الذي يكتشف متطلبات المستقبل، مما أدى ذلك إلى التطلع نحو تحسين أحواله التي تمثل أحد الدوافع الأساسية التي حركت الإنسان إلى التقدم والرقي واكتساب حقوقه الفردية والجماعية (٣٢).

إن العمل الفني مهما كان نوعه فإنّه يؤثر حتماً في ذائقة المتلقي، وهو يحتاج إلى التمييز من قبل المنتج المبدع الذي يسعى إلى تقديم نوع من الأعمال ذات الأصالة والحداثة، فالمبدع والمتلقي طرفان يتشاركان في العمل لاسيما الفني، لأن المتذوق لا يمكن أن يقوم بدوره إلا إذا كان متأملاً ومشاركاً في الوقت نفسه، وهنا تبرز أهمية المنتج للدراما التليفزيونية الرقمية الموجهة للطفل في كيفية إبداعها ووضع المتلقي (الطفل) ضمن حلقة المنتج أو هذا المتلقي الذي يمتلك ذهناً من الممكن أن يعيد من خلاله التجربة التي تعرض لها، لذلك فإن محاولة الطفل إعادة بناء تجربة الفنان المنتج المبنية على تخيلاته تصل إلى الدقة أحياناً كونه يتأمل الطروحات التي أطرت الأشكال الغرائبية التي اعتمدها كعناصر تثير مخيلته وتوسع مدركاته الحسية مما يولد ذلك ضغوطات نفسية وسلوكية

يمكن أن تظهر من خلال انفعالاته أو تعبيراته التي يجسدها بأفعال يمكن ملاحظتها وقياسها، وهنا نصل إلى إن هذا المتذوق (الطفل) قد اشترك في العمل من خلال ما جسده من تعبيرات سلوكية أفصحها بأسلوب يوحي عن انطباعاته إزاء المستقبل (٣٣).

إن دراما التليفزيون قد اعتمدت الخيال في طرح أفكارها منذ أن وجدت، ومن خلال التطور العلمي الذي حدث في ميادين الحياة ومنها ما يتعلق بالسينما والتليفزيون خاصة، بعد ظهور الحاسوب ومبتكراته المتجددة عبر الزمن التي أثّرت في كل مفاصل الحياة، ومنها هذا الميدان التي توجت بظهور الصورة الرقمية التي جاءت متوافقة بدرجة كبيرة مع ما يدور في مخيلة المهتمين بإنتاج الدراما التليفزيونية الموجهة للطفل وذلك باعتماد الخيال العلمي في تحقيق هذا الهدف الذي أصبح موضوعاً مستقبلياً هاماً عارضين فيه مختلف الاختراعات والابتكارات والأسلحة والنماذج والآليات والأدوات ما بين النقل والاستخدامات المتنوعة داعمين ومساندين لعلم الخيال العلمي (٣٤).

إن هذا التوجه يعد أحد الأسباب لسد حاجة الإنسان بغية مقاومة الإنسان الآخر على وفق نظرية موازنة القوى والصراعات القائمة ما بين الخير والشر، وما بين الإنسان والطبيعة، والأساليب الحديثة في إدارة أنواع الصراعات من خلال ما يقع بين الإنسان والعوالم الافتراضية الأخرى، وهنا تأتي أهمية هذا الموضوع من خلال تبصير الطفل بما سيحدث مستقبلاً من وجود أشكال وظفها المنتج السينمائي أو التليفزيوني بهيأة غرائبية يتوقع حضورها مستقبلاً مبنية على أفكار ونظريات كثيرة طرحت في مجال العلم وأخذت حيزها في فضاء الحياة، هنا يأتي دور العلم في تحديد معالم الحياة المستقبلية على وفق افتراضات لها دلالات وأسانيد علمية، وهذا هو مبدأ الصراع الإنساني من أجل البقاء والسيطرة على مكونات الحياة والكون التي تولدت منذ الأزل وحتى الآن (٣٥).

إن دراما التليفزيون الموجهة للطفل استعانت بمستحدثات التكنولوجيا (الصورة الرقمية) فأسست منظوماتها القصصية للموضوعات التي تعتمد الخيال العلمي، حتى تستطيع نقل المتلقي (الطفل) إلى عامل القوة الكامنة الخفية للنفس البشرية المستثارة بأحلامها، ورغباتها، ومقاصدها، من خلال مد الجسور الخفية مع العالم الخيالي الذي هو السر في جمالية التراكم المعرفي والفني للطبيعة البشرية، لاسيما عندما تتجسد بأشكال غرائبية تعمل ضمن منظومة السرد الحكائي، فتأخذ تلك الأشكال مسارها ضمن الدراما بافتعال نوع من الأحداث والحركات التي تتحرك في مستوى من تأويل أو فهم الوجود، فأحداث هذا النوع من الدراما يتأرخ من الوجود ثم يتصاعد إلى مستوى الخيال العلمي أو الفنتازي، وهنا يفعل الشكل الغرائبي نوع من المفهومات أو التفسيرات مبنية على آليات اشتغال الغرائبية أو العجائبية فتولد من خلال ذلك منظومة دلالات وإشارات ورموز ودوال وإحالات تفتح لها نوافذ ضاجة في تسلسل السرد الحكائي أو القصصي من خلال ذلك الشكل الذي أطلقنا عليه بالغرائبي الذي يقع ضمن توصيفات البنيوية أو التفكيكية أو التكوينية مما يشكل ذلك إقامة منظومة سردية تشتغل بقوة في منطقة الفنتازيا والخيال واستطيقا الحلم (٣٦). إن الغرائبية التي وظفت في أشكال الدراما التليفزيونية الموجهة للطفل تمثل أسلوب مخيل يعمد فيه المؤلف إلى معاينة الواقع بعين مغايرة ترى ما لا نرى لتشكل صياغات نصية لوقائع مختلفة أطلق عليها التغاير المبني على مفارق العقل والواقع والدخول في فضاءات تتعارض مع معيارية التقنين الحياتي (٣٧).

الدراسات السابقة:

بعد محاولات دؤوبة من أجل الحصول على دراسات سابقة لها علاقة بموضوع بحثنا (جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية) تمكن الباحث من العثور على الدراستين الآتيتين :

- أولاً: دراسة (شذى حسين العاملي) الموسومة بـ (التوظيف الفني والجمالي للخيال في الخطاب الصوري الموجه للأطفال) ، وهي أطروحة دكتوراه أجريت عام ٢٠٠٨ في جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السمعية والمرئية . وقد تبلورت مشكلة الدراسة في التساؤلات الآتية :

١- ما هي الكيفية التي يتم من خلالها توظيف الخيال في الخطاب الصوري الموجه للطفل؟

٢- كيف يتم إنتاج الخيال على الشاشة سمعياً وبصرياً وبالآليات المتاحة ؟

٣- ما هو دور الخيال في توسيع العملية الإدراكية للطفل ؟

- وبناءاً على ذلك هدفت الدراسة إلى تحقيق الآتي :

١- الكشف عن توظيف الخيال في الأفلام الموجهة للطفل بعمر (٩-١٢) سنة لعرض الواقع عليه، ومسوّغ ذلك أنَّ هذه الفئة العمرية تستطيع التفريق ما بين الواقع والخيال، إلاّ أنهم يتمتعون بالحقيقة المقدمة لهم في ثوب من الخيال.

٢- التعرّف على العناصر الفلمية التي تقود الطفل إلى عالم الخيال .

٣- الكشف عن دور الخيال في تطوير المستوى الإدراكي للطفل .

ولتحقيق أهداف الدراسة اختارت الباحثة ثلاثة أفلام تمثلت بما يأتي :

١- وحيد في البيت Home Alone

٢- الحديقة الجوراقية Jurassic park

٣- يوميات نارنيا The chronical of Narnia

وقد تكونت عينة الدراسة من (٢٤٢) تلميذاً يمثلون الفئة العمرية (٩-١٢) سنة، تم تحديدها من خلال (٦) مدارس ابتدائية مختلفة في بغداد .

أما الإطار النظري فاشتمل على ثلاثة مباحث هي :

- المبحث الأول: الآراء الفلسفية والفكرية حول مفهوم الخيال والتخيل.

- المبحث الثاني: أشكال الخيال الفلمية التي صُنفت إلى الخيال الواقعي والخيال الفنتازي الذي تفرع إلى خيال علمي وخيال أسطوري، وتناول موضوع الطفل والدراما، ثم تحديد المواصفات للمراحل العمرية المختلفة للأطفال .

- المبحث الثالث: التوظيف التقني والجمالي للخيال في الخطاب الصوري .

وقد اختتمت الباحثة الإطار النظري بمجموعة من المؤشرات المبنية على الآراء الفكرية والفلسفية حول مفهوم الخيال والتخيل وأشكالها الفلمية، وقد تم عرض هذه المؤشرات على مجموعة من الخبراء للتحقق من صلاحيتها لقياس الأهداف التي وضعت لأجل قياسها .

- أما الفصل الثالث، فتضمن منهجية البحث وإجراءاته، إذ اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي للتأطر به في بناء إجراءاته، وقد حددت عينة تمثلت بثلاثة أفلام تمت الإشارة إليها .

- أما الفصل الرابع فإنَّه تناول النتائج التي توصلت إليها الدراسة، إذ ظهرت مجموعة من الاستنتاجات نذكر منها :

١- يتمتع الطفل بعرض الحقائق الأولية من خلال ثوب من الخيال الذي يشد الطفل ويفتنه ويجعله يحلّق في عالم جديد يلائم عصرنا ويلبي احتياجاته العاطفية وسط عالم طغت عليه المادية.

٢- يحب الأطفال أن تتدخل القوى الخارقة التي تقف مع البطل لتعينه على تحقيق هدفه .

- ثانياً: دراسة (عبد الناصر مصطفى إبراهيم) الموسومة بـ(توظيف الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي)، وهي رسالة ماجستير أجريت عام ٢٠٠٩ في جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السمعية والمرئية.

وقد تبلورت مشكلة الدراسة في التساؤل الآتي:

- ما هي الآليات الوظيفية والتعبيرية التي يتشكلان بموجبها الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي؟

- أما هدف البحث فتمت صياغته على وفق الآتي :

- الكشف عن الدور التعبيري لعناصر الشكل

الغرائبي في أفلام الخيال العلمي. ولتحقيق هدف الدراسة اختار الباحث عينة تمثلت بثلاثة أفلام هي :

١- ٢٠٠١ أوديسا الفضاء .

٢- العنصر الخامس .

٣- حرب النجوم / الجزء الثاني.

أما الإطار النظري للدراسة فتضمن المباحث الآتية:

- المبحث الأول: الخيال العلمي سماته وخصائصه .

- المبحث الثاني: التوظيف الغرائبي لعناصر الشكل في الخيال العلمي .

- المبحث الثالث: دور التقنيات الحديثة في بناء الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي .

وقد اختتم الباحث إطاره النظري بعدد من المؤشرات المبنية على الآراء الفكرية والفلسفية حول توظيف الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي .

- أما الفصل الثالث، فتضمن إجراءات البحث ومنهجه، إذ اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي من أجل تحليل عينة البحث التي تمت الإشارة إليها على وفق المؤشرات التي خرج بها من إطاره النظري وعرضها على مجموعة من الخبراء من أجل التحقق من صلاحيتها لقياس الأهداف التي وضعت لأجل قياسها. واختتم الباحث بحثه بالفصل الرابع الذي تضمن الاستنتاجات التي توصلت إليها الدراسة، نذكر منها:

١- من خلال تطور التقنيات السمعية والمرئية أضافت إلى الشكل الغرائبي سعة في إظهارها وتجسيدها بكل الألوان والأحجام والتكوينات .

٢- صفة الشكل الغرائبي هو قيمتها في كيفية إظهارها مما يحقق عنصري الإثارة والتشويق.

٣- نستنتج من الواقع التكنولوجي في إظهار الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي هو الاعتماد المفرط للتقنية الرقمية مما يقلل الجانب الإبداعي الشخصي في مجال العمل الفني.

مؤشرات الإطار النظري:

أسفر الإطار النظري للبحث عن جملة من النقاط وهي خلاصة للطروحات والنظريات التي تم استعراضها في هذا البحث والتي جسدت بما يأتي:

١- يمكن توظيف الأشكال الغرائبية وقيمها الخارقة للطبيعة كوسيلة شد وجذب وتشويق في الدراما التليفزيونية الرقمية الموجهة للطفل.

٢- يُعد الشكل الغرائبي أحد المعالجات الفنية للتعبير عن المضمون الدرامي في دراما الطفل الرقمية.

٣- يمكن للتقنيات الرقمية الصوتية إضافة قيم جمالية لدراما الطفل الرقمية.

٤- تمتلك عناصر اللغة الصورية الجمالية:

أ- آلة التصوير.

ب- الإضاة واللون.

ت- المكان والزمان.

ث- الديكور والإكسسوار.

٥- مزجت الأعمال الدرامية الرقمية الموجهة للطفل بين الواقع والخيال من أجل خلق أشكال غرائبية.

٦- توظف العلامات والرموز وغيرها في إعطاء جاذبية للشكل الغرائبي.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل في إنجاز هذا البحث لأنه يصف الأحداث

والمعتقدات والقيم والأهداف وأنماط السلوك المختلفة والأشكال(٣٨).

ثانياً: عينة البحث

تكونت عينة البحث من فيلمين تم اختيارهما قصدياً هما فيلم شريك الجزء الثاني وفيلم تروي ستوري الجزء الثاني للأسباب الآتية:

١- امتلكت حضوراً تجسد في الجوائز والأرباح التي جنتها تلك الأفلام فضلاً عن الإهتمام الإعلامي.

٢- إنَّ غرائبية أشكالها كانت لها القدرة على جذب وإثارة إهتمام الأطفال ومتابعتها.

٣- قدرتها على الإيفاء بمتطلبات البحث وحاجاته وتحقيق هدفه لأنها امتلكت أشكالاً غرائبية كثيرة.

ثالثاً: أداة البحث

بغية تحقيق الموضوعية للبحث سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري كأداة للتحليل بعد عرضها على لجنة من السادة الخبراء(*) وقد أصبحت المؤشرات كالآتي بعد إجراء التعديلات التي أوصى بها السادة الخبراء وهي:

١- يمكن توظيف الأشكال الغرائبية وقيمها الخارقة للطبيعة كوسيلة شد وجذب وتشويق في الدراما التليفزيونية الرقمية الموجهة للطفل.

٢- يعد الشكل الغرائبي أحد المعالجات الفنية للتعبير عن المضمون الدرامي في دراما الطفل الرقمية.

٣- يمكن للتقنيات الرقمية الصوتية إضافة قيم جمالية لدراما الطفل الرقمية.

٤- تمتلك عناصر اللغة الصورية جمالية:

ج- آلة التصوير.

ح- الإضاة واللون.

خ- المكان والزمان.

د- الديكور والإكسسوار.

٥- مزجت الأعمال الدرامية الرقمية الموجهة للطفل بين الواقع والخيال من أجل خلق أشكال غرائبية.

٦- يمتلك الشكل الغرائبي جاذبية عالية من خلال توظيف الرمز والعلامة والاستعارة.

رابعاً: صدق الأداة

اعتمد الباحث الصدق الظاهري الذي تمثل باتفاق مجموعة من السادة الخبراء على صحة أداة التحليل فضلاً عن صلاحيتها للتحقيق والهدف الذي أعدت من أجله، وقد توصل إليها الباحث باستخدام معادلة ثبات المقدرين أو المحكمين التي نصت على أن :

عدد مرات الاتفاق

ثبات المقدرين أو المحكمين ـــــ × ١٠٠٪ (٣٩)

عدد مرات الاتفاق + عدد مرات الاختلاف

الفصل الرابع : تحليل العينة ومناقشة النتائج

تحليل العينة

- فيلم شريك/ الجزء الثاني
- إخراج: أندريو أدامسون
- تنفيذ الموسيقى: هاني كريسون
- مؤثرات رقمية صورية: كين بيلنبرك
- إنتاج: .Dream Works Animation
- الشخصيات الرئيسة
- الممثلين
- شريك - ماك مايرز - دونكي - إيدي مورفي - الأميرة فيونا - كاميرون دياز - الملكة ليلي - جوليا اندرسون - الملك هارولد - جون كلبس - كات - انطونيو باندرياس - وآخرون

ملخص العينة:

تدور أحداث هذا الجزء في المملكة البعيدة، البعيدة جداً، فالأميرة (فيونا) أصيبت بلعنة جعلتها غولة بشعة في

الليل، وفي النهار تعود لطبيعتها كإنسانة تتمتع بالشباب والجمال. وتلك اللعنة دفعت الملك (هارولد) والملكة (ليلي) من إيداع الأميرة (فيونا) في برج لقلعة يحرسها تنين، وأن (فيونا) تتخلص من تلك اللعنة بعد أن تحب وتحصل على قبلة صادقة من الأمير الذي يحبها ويخلصها من تلك اللعنة، لكن ما حصل هو أن من قبلها وخلصها من ذلك البرج هو غول يدعى (شريك) لذلك، اللعنة لا تزال باقية، والأميرة (فيونا) أصبحت زوجة (شريك) وعاشا في المستنقع حيث تعيش الغيلان، وبطلب من الملك (هارولد) والملكة (ليلي) يدعوان (فيونا وشرك) للحضور للمملكة البعيدة، البعيدة جداً من أجل مباركة زواجهما، وهنا يحدث الصراع بعد معرفتهم بأن ابنتهم متزوجة من غول قبيح وليس أمير وسيم، فالصراع هنا يحدث بين الملك (هارولد) و (شريك) من جانب، ومن جانب آخر مع العرابة الساحرة والأمير (جارمن)، وتتصاعد الأحداث والمفارقات الدرامية وصولاً للذروة التي تفصح عنها (فيونا) بحبها العميق (للشريك) ونيتها العودة معه للمستنقع فتحصل على مباركة والديها وتنتهي الأحداث نهاية سعيدة لهذا الجزء من مغامرات الغول (شريك).

واستناداً إلى مؤشرات الإطار النظري التي توصل إليها الباحث، سيقوم بالتحليل اعتماداً على هذه المؤشرات وعلى وفق الآتي:

١- يمكن توظيف الأشكال الغرائبية وقيمها الخارقة للطبيعة كوسيلة شد وجذب وتشويق في الدراما التليفزيونية الرقمية الموجهة للطفل.

تتنوع الوسائل الفنية التي يلجأ إليها صنّاع تلك الدراما، ففي المشهد (٣٢) نلاحظ العرابة الساحرة وهي ترقص مع الأميرة (فيونا)، إذ إن الشكل الغرائبي هو امتلاك العرابة الساحرة وهي امرأة في بداية الخمسينيات من العمر لها أجنحة كأجنحة الفراشة الرقيقة، وهذه الأجنحة هي التي تساعدها على الطيران والانتقال من مكان لآخر بسرعة، فضلاً عن ذلك امتلاك تلك الشخصية لقدرات خارقة جعلتها تتمكن من تحريك الموجودات سواء أكانت ديكورات أم قطع أثاث بمجرد الإشارة إليها بعصاها السحرية التي تمتلكها، كما أن لها القدرة على تحويل أي شيء لشيء آخر، إذ حولت اللعبة الخشبية إلى صبي حقيقي، ثم أرجعته لهيئته الأولى، وفي المشاهد الأخيرة أيضاً استطاعت تحويل الملك (هارولد) إلى ضفدعة متكلمة، إن تلك الأشكال الغرائبية كالشخصيات أو الأماكن توظف كعنصر أو وسيلة من وسائل التشويق، ففي المشهد (٥٦) تظهر شخصية غرائبية أخرى وهي عبارة عن قطعة بسكويت مصنوعة من الطحين والخميرة وبحجم كبير جداً، فعندما تمر بالأزقة والشوارع تحدث أضرار بالأبنية والبيوت لأنها كبيرة الحجم وثقيلة وكأنها وحش كاسر، فتظهر وهي تحاول الدخول للحصن من أجل محاولة إيقاف الأمير (جارمن) من تقبيل الأميرة (فيونا)، إن تلك الشخصية امتلكت قدرات غير طبيعية، إذ تتكلم وتقاتل وتفتح باب الحصن الكبير، لكن بعد أن يتم رميها بكتل نيران هائلة بواسطة المنجنيق ومن ثم يرمون عليها مياه ساخنة جداً تحدث فيها أضرار مما يؤدي إلى سقوطها بالخندق المائي المحيط بالحصن، إن تلك الأشكال الغرائبية سواء أكانت على هيئة إنسان أم مكان أم أشكال أخرى تعمل على استثارة المتلقي لاسيما الطفل فهو يتجاوب معها لأنها غير مألوفة وتمتلك قدرات غير طبيعية وهي قريبة من واقعه، إذ تمتلك صفات لحيوانات مثيرة بطبيعتها لامتلاكها خصائص معينة، فالأطفال يتفاعلون ويستقبلون المعلومة إذا جاءت على لسان طفل آخر أو حيوان لأنهم الأقرب لخياله وميوله الصبيانية، وهذا ما ركز علية صنّاع العمل من أجل تحقيق هدف التشويق الذي نفذ أيضاً عن طريق استثمار نظرية القطع بحسب المضمون الدرامي من أجل إيصال أهداف الدراما الرقمية.

٢- يُعد الشكل الغرائبي أحد المعالجات الفنية للتعبير عن المضمون الدرامي في دراما الطفل الرقمية.

نلاحظ في المشهد رقم (٦) الأمير (جارمن)، وهو يصل للقصر الذي تم احتجاز الأميرة (فيونا) فيه، فالمكان عبارة عن عرين تنين نافث للنار، تحيط به خندق من الحمم المستعرة، بينما يبدو القصر عبارة عن مكان مهجور، إذ تظهر الكتل الصخرية غير منتظمة الشكل، والبرج الذي تعيش فيه (فيونا) يتوسط التكوين وتحوم في فضائه أعداد كبيرة من الغربان السوداء وهي تنعق طوال الوقت، فضلاً عن ذلك فالسماء ملبدة بالسحب السوداء والرمادية فوق ذلك البرج، وأثناء دخول الأمير (جارمن) لصالة البرج فإن الإضاءة خافتة وهناك مصدري إضاءة على جانبي الباب، أما سرير (فيونا) فإضاءته ذات مسحة خضراء وعلى جانبيه، أي السرير الإضاءة تحاكي إضاءة المشاعل، إن هذا المشهد تم توظيف المكان فيه

كشكل غرائبي للدلالة على المضامين الدرامية، فذلك المكان الافتراضي دل على المخاطر التي تحصل لمن يحاول إنقاذ (فيونا) فالذي يحرس ذلك المكان تنين، وهناك خندق من الحمم البركانية المستعرة، كما أعطى ذلك المكان الغرائبي عدة معان للعزلة والمعاناة والخوف الذي تعيش فيه تلك الأميرة الشابة، فالمفروض بأميرة أن تعيش بقصرها وتمتلك عدد من الخدم والجواري لخدمتها، من جهة أخرى أعطى المكان إيحاءاً بقسوة الملك (هارولد) والملكة وظلمهم لابنتهم، فهما من قاما بإيذائها وحبسها في ذلك المكان المهجور البائس بحجة تخليصها من لعنتها فالإضاءة هنا أوحت بالظلام الفكري لدى أبويها أيضاً، باستثناء إضاءة سريرها الخضراء التي أعطت دلالة فكرية عن الخصب والنمو الذي سوف تتمتع به (فيونا) في حياتها، وفي المشهد (١٥) يظهر (شريك وفيونا) وهما جالسين على ساحل البحر بملابس السباحة في حين أن العمق يظهر السماء بفضاءها الأزرق وغيومها البيضاء الصافية، إذ تتحرك آلة التصوير بحركة (Zoom out) فتظهر مقدمة الكادر على شكل إطار كهف بهيئة قلب، وهو باب ذلك الكهف فالمكان الغرائبي عبر ذلك الإطار الذي افترض مسبقاً، دل على مضمون الدراما لذلك المشهد، فالحب والعاطفة الجياشة بين الأميرة (فيونا) والغول (شريك)، بينما في مشاهد أخرى تم توظيف أشكال غرائبية للشخصيات المجسدة للدراما، من أجل إعطاء معاني ودلالات لتلك الدراما المعدة لمحاكاة الواقع المعاش للطفل وبما يثير الخيال وإعطاءه مسحة جمالية، ومن أهم تلك الأشكال فضلاً عن (شريك) و(فيونا) هو التنين الطائر والعرابة الساحرة وقطع البسكويت الضخمة، وكل هذه الأشكال تم اكساءها فأعطت ابعاداً جمالية عديدة من حيث الشكل الخارجي أو القدرات أو اكساءها أي "أزياءها وإكسسوارتها".

٣- يمكن للتقنيات الرقمية الصوتية إضافة قيم جمالية لدراما الطفل الرقمية.

في المشاهد (١٢ و١٤) يظهر (شريك وفيونا ودونكي) وهم على متن عربة يمرون بمناطق وظروف جوية عدة وهم متجهين صوب هدفهم وهو الوصول للمملكة البعيدة جداً، فالمؤثر الرقمي الصوتي امتلك إبداع في الطرح، فالمشهد (١٢) تظهر فيه العربة بعمق الكادر ومتحركة باتجاه مقدمته، والأمطار تهطل بغزارة فضلاً عن مؤثر رقمي لصوت الرعد ووقع حوافر الخيل على الحافة الصخرية، وهنا يأتي صوت متساءل وهو يقول:

دونكي: هل وصلنا؟

فيونا: تجيبه، ليس بعيد... (صدى).

وخلفية ذلك الحوار المؤثرات الرقمية والموسيقى تضفي جمالية على هذا المشهد التي تأتي من القدرة على مزج عدة مصادر صوتية كحوار الشخصيات الرئيسة ومؤثر تساقط الأمطار ومؤثر الرعد والموسيقى بتزامنها مع الأحداث، ومن جانب آخر فإن دلالتها الدرامية توحي بشكل جمالي إذ المخاطر التي تواجههم في طريقهم للمملكة البعيدة جداً، وتحملهم المصاعب وشتى الظروف الجوية من أجل الحصول على مباركة الأهل، كما جاءت المؤثرات الصورية والصوتية بشكل مطابق للأحداث، فتلك المؤثرات تمتلك قدرات غير محدودة، منها مزج عدة أصوات، فالحوار بين الشخصيات عندما يدعم بمؤثر صوتي للرعد ومؤثر صوت وقع الأقدام أو الحوافر مع الموسيقى وبمستويات مختلفة الشدة، وبحسب الأهمية الدرامية وبما يعطي الوحدة لذلك المشهد وبتناغم هارموني خاص به يحصل على جماليته الخاصة به.

كذلك في المشهد (١٤) تظهر العربة وهي على حافة الجبل من جهة اليسار بينما يقع خلف الجبل في أقصى اليسار، وبينما يحتوي منتصف الكادر ويمينه فضاء مفتوح بشكله الوادي المثلج، أما المؤثر الصوري هو سقوط الثلج بوفرة، في حين إن المؤثر الصوتي الرقمي هو وقع حاد لحوافر الخيل على الجرف الصخري، وما يصدره من مؤثر صوتي شديد، وصوت صفير الرياح العاتية، فضلاً عن سماع صوت دونكي: يسأل دونكي حسناً... هل وصلنا الآن؟ فيونا تجيبه.

لا لا لا لا (طويلة ذات صدى إلى أن تتلاشى)، فقد تم مزج المؤثر الرقمي لصفير الرياح والحوار والصدى ليتلاءم مع مكان وزمان الأحداث، فتلك المؤثرات الصوتية والصورية أعطت جمالية من خلال انسجامها وطاقتها التعبيرية عن الجو النفسي العام وعن الخطر والغربة وما يعانياه من مخاطر السفر وتوقهم للوصول لوجهتهم، بينما (شريك) لم يسمع له صوت وذلك لعدم رغبته الذهاب للمملكة البعيدة جداً، وهو متطير من لقاء الملك (هارولد) والملكة (ليلي).

أما في المشهد (٤٤) تم استخدام المؤثرات الصوتية بجمالية عبر عدم تطبيقها مع الشكل الصوري لذلك المضمون، فالملك في هذا المشهد يتكلم مع امرأة متساءلاً.

هارولد.. مرحباً.. أين أجد الأخت القبيحة؟

المرأة.. أنا هي.

فصوت تلك المرأة هو صوت رجل غليظ، فالمؤثر هنا جاء غرائبي أيضاً، فالمتعارف عليه أن تمتلك النساء صوت ناعم رقيق، والعكس الرجال، وإن حدث العكس فيعود ذلك لأسباب بيولوجية أو سيكولوجية، لكن في هذا المشهد تم لأسباب درامية جمالية، فالمكان هنا بارد يحوي ويأوي المجرمين وقطّاع الطرق وغيرهم من الخارجين عن القانون، ولا مكان للرقة أو النعومة بينهم، فجاء المؤثر ليعطي دلالة عن تمتع تلك المرأة بصفات الرجولة وتمتعها بالقوة، وإمكانية عيشها والتعامل مع الموجودين في ذلك المكان.

٤- تمتلك عناصر اللغة الصورية جمالية.

أ- آلة التصوير:

في المشهد (٣٢) نلاحظ الأميرة (فيونا) وهي ترقص مع العرّابة الساحرة، آلة التصوير تتحرك حركة حرة أي تصور كافة عناصر المشهد وموجوداته، إذ تظهر العرّابة الساحرة وهي تطير وتنخفض، فتظهر موجودات الغرفة من ديكورات وإكسسورات، فآلة التصوير تظهر المناضد والكراسي والأسرة والأميرة فيونا وغيرها والكل يرقص وتتحرك العرأبة الساحرة وتطير بحرية وبكافة الاتجاهات والمستويات، فالجمالية هنا لآلة التصوير التي تجسدت بتوظيف الحركة الحرة (*) لها، فهي التي أظهرت كل شيء من الموجودات وربطها بعلاقات فيما بينها وأظهرت الأجسام بشكل ثلاثي وثنائي الأبعاد، والذي يُعد من الأمور المهمة في خلق وهم بالبعد الثالث، إن آلة التصوير وحركتها وزواياها من أساسيات صناعة الأفلام والمسلسلات التليفزيونية، فبمجرد حركة معينة للأعلى أو للأسفل أو لأحد الجانبين يتم توضيح مضامين ودلالات مختلفة عن نقطة ثباتها أو العكس وهذا يضيف جمالية لذلك المنجز المرئي أو غيره.

ب- الإضاءة واللون:

إن للإضاءة واللون دوراً هاماً ومكملاً لعمل آلة التصوير من حيث الدلالات الدرامية والجمالية، ففي المشهد (٢٣) نرى (شريك) و(فيونا) وعائلتها جالسين حول المائدة يتناولون الطعام، فالإضاءة كانت محيطة (أي الإضاءة التي تخلق وهم بالجو العام) إذ امتازت بمسحة لونية صفراء محمرة لتحاكي الإضاءة الناتجة أوالتي مصدرها النار كالموقد والمشاعل، ومن ثم لقطة أخرى تظهر أدوات المائدة من صحون ومواعين وملاعق وغيرها وبإضاءة مركزة نحو الهدف، أو ما تسمى بإضاءة الهدف والتي توجه نحو هدف معين، هنا الإضاءة امتازت بقيم جمالية من حيث محاكاتها للفترة الزمنية والمكانية للأحداث الدرامية الجارية، ومن موضع آخر عبرت عن الغضب والامتعاض للملك (هارولد) من (شريك)، إن الإضاءة تظهر وتعبر عن ما تلتقطه آلة التصوير لتعطي جمالية للشكل الصوري والتكوين الصوري الدرامي وللفكرة، فالإضاءة بأنواعها وألوانها توظف في المشاهد المنفذة رقمياً لإعطاء دلالة ومسحة جمالية، فضلاً عن التنويع من أجل كسر الملل وإحداث التشويق، وفي هذا المشهد مهدت للأحداث القادمة، إذ أظهرت غضب الملك (هارولد) من (شريك) والذي قاده لاستئجار قاتل هو (كات) لتصفية (شريك) جسدياً، هنا تصاعدت الأحداث الدرامية ووجدت عقدة صراع جديدة مع (شريك) هو (كات) القاتل والذي يفشل بتنفيذ مهمته ومن ثم يصبح صديقاً (لشريك).

ت- المكان والزمان:

إن للتقنيات الرقمية إمكانية عالية على محاكاة الأماكن الواقعية، أو خلق عوالم غرائبية افتراضية، فتلك التقنيات تمكن من إيجاد أماكن ذات أبعاد ثنائية مثل البنايات والأسواق التي يمر بها كل من (شريك وزوجته) في المملكة البعيدة، وأماكن غرائبية ثلاثية الأبعاد، مثل المستنقع الذي يقطن فيه (شريك)، فالمكان هنا وكما أسلفنا سابقاً هو حقيقة افتراضية، فالقصر الذي تم إيداع (فيونا) فيه ما هو إلا مكان غرائبي افتراضي تم تصميمه ليعبر بجمالية عن ماهية تلك الدراما، فضلاً عن ذلك ففي المشهد (٤٧) يظهر مكان غرائبي له مسحة جمالية وهو مصنع العرابة الساحرة للأكاسير السحرية، إذ يظهر ذلك المكان وكأنه محاكاة لمصنع حديث للمواد الغذائية أو لصناعة الألبان، فجمالية هذا المكان هي امتزاج الواقع بالخيال، في نفس الوقت فهو مصنع واقعي وغريب كونه مختص بصناعة مواد سحرية، والسبب هو عدم وجود مصنع لصناعة المواد والمستلزمات السحرية سواء كانت من أجل أهداف نبيلة أو دنيئة.

ث- الديكور والإكسسوار

إن الديكور والإكسسوار يمتلك جمالية بذاته عن طريق انسجامه أو تناقضه مع الأحداث وبحسب السياق والمنظومة الدرامية، ففي المشهد (١٠) يظهر منزل (شريك وفيونا) في المستنقع وهو عبارة عن منزل بسيط يحتوي على موجودات من قطع أثاث بسيطة مكونة من منضدة وكرسي وحوض أسماك وبعض الإكسسوارات البسيطة، فجاءت الإضاءة بمسحة بيضاء داخل ذلك المنزل، إن جمالية الديكور هو البساطة وعدم التعقيد في الموجودات، كما أظهرت الزهد والبساطة التي يتمتع بها (شريك وفيونا) التي تركت كل شيء من أجل الحب وتمسكها بزوجها (شريك).

بينما في الجانب الآخر ظهرت تلك الديكورات والموجودات الأخرى بتعقيد وبهرجة وهذا ما تمثل بقطع الأثاث الفاخر في قصر الملك (هارولد)، ففي أغلب مشاهد القصر ظهرت الديكورات والموجودات الضخمة بانتظام والتي تحاكي الجو العام لحياة القصور والبذخ الذي يسعى إليها الحكام والملوك، فالمزهريات تملأ معظم الممرات والغرف، فضلاً عن المكتبة الضخمة التي ضمنها غرفة الملك، وهذا يعطي أهمية للعلم والثقافة من خلال احتفاظه بالكتب داخل غرفة نومه.

٥- مزجت الأعمال الدرامية الرقمية الموجهة للطفل بين الواقع والخيال من أجل خلق أشكال غرائبية.

نلاحظ في المشهد (٢٢) وصول (شريك والأميرة فيونا) و(دونكي)، للمملكة البعيدة جداً، فالواقع الفيلمي هو العصور الوسطى لكننا نلاحظ وجود عمارات سكنية وتجارية ذات طوابق عدة تحاكي البنايات في واقعنا المعاش، فضلاً عن ظهوره وهذا يعتبر من الخيال لأن تلك التقنية والفن السينمائي لم يكن معروفاً أنذاك، وهناك أيضاً وجود عدد من الإعلانات والملصقات ولعل من أهمها إعلان تظهر فيه شخصية تحاكي الممثلة الأمريكية (مارلين مونرو)، كذلك في المشهد (٢٤) تظهر عبارة Far Away وهي مثبتة على سفح جبل وهي تشابه عبارة Hollywood الموضوعة على جبل في مدينة السينما الأشهر في العالم.

كذلك تظهر الأفكار التي تمزج بين الواقع والخيال، في مشاهد أخرى، ففي مشهد تظهر صورة ولي العهد (تشارلز) ابن الملكة (إليزابيث) ملكة بريطانيا وهو يرتدي ملابس عصرية (بدلة) ووجود صورته على أحد قطع الأثاث في قصر الملك هارولد، ولابد من التذكير بأن تلك الأفكار أي ربط الواقع الحالي المعاش مع الخيال أو الفترة الزمنية للأحداث أعطت غرائبية للفكرة، فتلك الأفكار ضمنت داخل تلك العينة لغرض ترسيخها وإعطائها أهمية كون الطفل يحب الاكتشاف والسؤال عن كل ما يراه من أجل فهمه أو إيجاد مقاربة فكرية لما يراه.

٦- يمتلك الشكل الغرائبي جاذبية عالية من خلال توظيف الرمز والعلامة والاستعارة.

نشاهد في المشهد رقم (٢٣) (شريك) وهو جالس خلف طاولة الطعام وعلى جانبيه (فيون) والملكة (ليلي)، وأمامه الملك (هارولد) بينما يظهر خلفه الموقد وبتكوين متوازن إذ تظهر تلك اللقطة وكأن شريك جزء من ذلك الموقد، بينما الإضاءة بلون أصفر محمر وخلفه على الحائط معلق (نسر أفرد جناحيه)، إن استخدام تلك الإكسسورات اشتغل برمزية عالية، فالموقد رمز للغضب وعدم ارتياح الملك (الشريك) والعكس أيضاً، بينما أعطى للغير معاني عديدة، منها هيمنة (شريك) على الموجودين وأنه من يفرد جناحيه ويظلل على الموجودين، في حين نلاحظ بتتابع الأحداث الدرامية ارتياح الملكة (ليلي) لـ (شريك)، كما دل على الخطر المحدق بشريك من قبل الملك (هارولد) إذ يظهر أرجل النسر وكأنها تمسك (شريك)، وهذا هو تمهيد رمزي لما ينوي الملك (هارولد) من عمله حيث يقوم بالحصول على خدمات قاتل مأجور من أجل تخليصه من (شريك) وهذا القاتل هو (كات) الذي يفشل بمهمته ويصبح أعز أصدقاء شريك.

بينما جاءت الاستعارة على مستوى الفكرة إذ نرى في المشهد (٥٠) (شريك) مقيد في زنزانات السجن مع (دونكي وكات) ويقوم (بنوكيو) وبقية أصدقاءه بمحاولة إنقاذه وتخليصه من تلك الزنزانة، حتى يكون المشهد هو استعارة من سلسلة أفلام المهمة المستحيلة ذات الحركة والأكشن العالي، وشريط الصوت يحمل المؤثرات الرقمية واللحن المميز لذلك الفيلم الروائي، فضلاً عن فعل الشخصيات الذي يحاكي أفعال شخصيات الفيلم المذكور أعلاه.

النتائج:

وبعد تحليل العينة تم التوصل للنتائج الآتية:

١- امتلك الشكل الغرائبي حضوراً واسعاً في هذه العينة ، فالشخصية الرئيسة هي ذات هيئة غرائبية، بل كل الدراما في هذه العينة ووجودها كمنجز مرئي استندت على الشخصية الغرائبية.

٢- تنوعت الأشكال الغرائبية في العينة التي تم تحليلها وتم التوصل لثلاثة أنواع رئيسة من الأشكال الغرائبية وهي:

أ؟- غرائبية الهيئة والجسد، أي شكل الوجه والجسم كما في شخصيات شريك وفيونا والديناصور.

ب؟- غرائبية المكان والجو العام كما في المملكة البعيدة في هذه العينة .

ت؟- غرائبية الفكرة الرئيسة والعقد الثانوية في هذه العينة .

٣- امتلك الشكل الغرائبي جمالية لذاته لأنه غير مألوف وانغماسه بالخيال في هذه العينة.

٤- امتلكت عناصر اللغة الصورية جمالية من حيث التجسيد في أفلام الدراما، وتركزت في العناصر الآتية بشكل أكبر من العناصر الأخرى وهي آلة التصوير، الإضاءة، المكان، الديكور والإكسسورات في هذه العينة .

٥- عُدَّ الشكل الغرائبي من أهم الوسائل المشوقة والمسلية التي لها القدرة على جذب انتباه الطفل في الدراما الرقمية في هذه العينة.

٦- تتطلب عملية المزج بين الواقع والخيال إمكانية درامية عالية، فضلاً عن جمالية الفكرة المنتقاة من الواقع والمجسدة بخيال جامح وخارق للطبيعة جسدته هذه العينة.

الاستنتاجات:

توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

١- تُعد الغرائبية أسلوباً فنياً من نتاجات الثورة التقنية الهائلة التي تعيشها الإنسانية.

٢- الغرائبية مفهوم مرتبط بقوة بالشكل أولاً، يؤدي إلى تحقيق المضمون.

٣- تتحقق القيم الجمالية للشكل الغرائبي من خلال إنتاج أشكال لا مألوفة تكون مقبولة لدى المتلقي تحقق لديه إمتاعاً بصرياً.

٤- إن الأشكال الغرائبية عبارة عن صياغات نصية سمتها الرؤى الغرائبية، والسحرية، والأسطورية في انساق حكائية تشتغل في منطقة الفانتازيا والخيال والحلم.

٥- إن لأشكال الغرائبية تحتوي على مقتربات إدراكية حسية وجمالية مبنية في أدائها على وتر المغامرة والانتقال من زمن لآخر ومن مكان لآخر.

٦- إن أكثر الأشكال الغرائبية غرابة هو الشكل الخارجي لحجم الشخصيات.

٧- إن معظم دراما الطفل الرقمية تحتوي على أشكال غرائبية بغية التشويق والتسلية والتوجيه بواسطة استثمار قدرات وإمكانيات العناصر الصورية وظيفياً وجمالياً.

التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

١- الإهتمام بدراما الطفل الرقمية لأنها سمة من سمات التقدم والتحول التكنولوجي وتضمينها في منهج قسم الفنون السينمائية والتليفزيونية.

٢- عمل ورشة أو مختبر لتطبيق الأفكار المتعددة لدى الطلبة عن التقنيات الرقمية الحديثة.

المقترحات:

يقترح الباحث القيام بدراسة الموضوعات الآتية:

١- جمالية المكان الافتراضي في الدراما الرقمية للفيلم الروائي.

٢- الدور التعبيري لتقنية الإكساء في دراما الطفل الرقمية.

الحواشي :

١- أ. د. محمود أكباش خلف جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

٢- أ. م. د. متي عبو بولس جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

٣- أ. م. د. محمد عبد الجبار جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

٤- أ. م د. ياسر عيسى الياسري جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

٥- أ. م. د. إبراهيم نظير الجامعة المستنصرية / كلية التربية الأساسية –قسم الحاسوب

(*) لابد من الإشارة هنا أن كل حركة لآلة التصوير أو الموجودات أو الإضاءة أو غيرها إنما هي افتراضية تطبق بواسطة برامج رقمية بواسطة الحاسوب.

الهوامش

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، باب الغين، ج٣٧، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص.٣٢٢٦

(٢) ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، باب الراء، ج١٨، ص.٢٢٢٠، مصدر سابق.

(٣) العاملي، شذى حسين محمد، التوظيف الفني والجمالي للخيال في الخطاب الصوري الموجه للطفل، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨، ص١١٤ .

(٤) كبارة، أسامة ظافر، برامج التليفزيون والتنشئة التربوية والاجتماعية للأطفال، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٣، ص٢٠٢- ,٢٠٣

(٥) جيتس، بيل، المعلوماتية بعد الأنترنت، ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، ٢٣١، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص.٨٣

(٦) سلمان، علي صباح، أساليب تحقق الإقناع في الخطاب المرئي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٦، ص.١٦

(٧) كيوان، عبد العاصي، القيم الإنسانية في أدب الاطفال، دار النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣، ص.٩٧

(٨) نجيب، أحمد، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩١، ص.٨٣

(٩) هوكنز، ترنس، البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص.١٢٢

(١٠) ثامر، رعد عبد الجبار، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق- بحث في الأسلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص٢٦- ,٣٠

(١١) الغبان، باسم قاسم، التربية وعلم النفس وفلسفة الابداع، دار الهنا للعمارة والفنون، بغداد، ٢٠١٠، ص.١٢٦

(١٢) ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، ترجمة: يوسف ميخائيل اسعد، ١٩٧٥، ص.١٣٥

(١٣) ازمر، روى، لغة الصورة في السينما المعاصرة، تر: سعيد عبد المحسن، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص.٣٥

(١٤) ايتز، ت . ي، أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩، ص.١٠

(١٥) ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، مصدر سابق، ص١٣٥ .

(١٦) بترتون، كاثلين، لغة وخيال الطفل، ترجمة: عاصي الخوري، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٩٦، ص.١٣٢

(١٧) نيكوللز، بيتر، السينما الخيالية، ترجمة: مدحت محفوظ، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص.١٢

(١٨) ثابت، مدكور، الكسر النسبي في الايهام السينمائي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص.٢٤

(١٩) راضي، حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، مصدر سابقن ص.١٣

(٢٠) عوديشو، وسام مرقس، عناصر الفن، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٩، ص١٤ .

(٢١) دولوز، جيل، الصورة- الحركة، ترجمة: حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧، ص١٩٩ .

(٢٢) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤، ص.١٨

(٢٣) سلمان، علي صباح، أساليب تحقق الإقناع في الخطاب المرئي، مصدر سابق، ص٨٠ .

(٢٤) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص٢١- ,٢٢

(٢٥) ماشيللي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص٤٣ .

(٢٦) ستولنتز، جيروم، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤، ص٢٤٢- ,٢٤٣

(٢٧) اجيل، هنري، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ص.٣٦

(٢٨) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص١٩ .

(٢٩) أجيل، هنري، علم جمال السينما، مصدر سابق، ص٣٩ .

(٣٠) ماشيللي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، مصدر سابق، ص٣٩ .

(٣١) سلمان، علي صباح، مصدر سابق، ص.٨٨

(٣٢) زريق، قسطنطين، نحن والمستقبل، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧، ص١٠ .

(٣٣) عبد المعطي، محمد علي وراوية عبد المنعم عباس، الحس

الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨، ص.٤٠٤

(٣٤) غاتينيو، جان، مصدر سابق، ص١٤٢ .

(٣٥) طنوس، جان نعوم، التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية، دار المنهل اللبناني، بيروت، ٢٠٠٥، ص.٥٣

(٣٦) عبيد، خير الدين، حكاية شعبية للأطفال، قصص للأطفال، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص١٦٤ .

(٣٧) الموسى، أنور عبد الحميد، أدب الأطفال... فن المستقبل، مصدر سابق، ص.٣٣٢

(٣٨) عبد الحميد ، محمد ، البحث العلمي في الدراسات الإعلامية، عالم الكتب ، القاهرة، ٢٠٠٠، ص.١٣

(٣٩)عطوي، جودت عزت، أساليب البحث العلمي، ط٣، دار الثقافة، عمان ، ٢٠٠٩، ص.٦٩

قائمة المصادر

المصادر

القرآن الكريم

١- أزمر، روي، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة: سعيد عبد المحسن، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

٢- أميتز، ت. ي، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد ، ١٩٨٩.

٣- أيرلخ، فيكتور، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

٤- بترتون، كاثلين، لغة وخيال الطفل، ترجمة: عاصي الخوري، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٦.

٥- ثابت، مدكور، الكسر النسبي في الإيهام السينمائي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

٦- ثامر، رعد عبد الجبار، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق- بحث في الأسلوب، مطبعة المعارف البغدادية، بغداد ، ١٩٩٠.

٧- جيتس، بل، المعلوماتية بعد الانترنت، ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، ٢٣١، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ١٩٩٨.

٨- دولوز، جيل، الصورة- الحركة، ترجمة: حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، ١٩٩٧.

٩- راضي، حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦.

١٠- ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، ترجمة: يوسف ميخائيل، اسعد، ١٩٧٥.

١١- زريق، قسطنطين، نحن والمستقبل، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧.

١٢- ستولنتز، جيروم، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤.

١٣- طنوس، جان نعوم، التحليل النفسي لحكايات الاطفال الشعبية، دار المنهل اللبناني، بيروت، ٢٠٠٥.

١٤- عبد الحميد، محمد، البحث العلمي في الدراسات الإعلامية، عالم الكتب للتوزيع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٥- عبد المعطي، محمد علي ورواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨.

١٦- عبيد، خير الدين، حكايات شعبية للأطفال- قصص للأطفال، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

١٧- عطيه، محمد محسن، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٨- عوديشو، وسام مرقس، عناصر الفن، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، ٢٠٠٩.

١٩- غاتينيو، جان، أدب الخيال العلمي، ترجمة: ميشيل خوري، دار طلاس للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٠.

٢٠- الغبان، باسم قاسم، التربية وعلم النفس وفلسفة الإبداع، دار الهنا للعمارة والفنون، بغداد ، ٢٠١٠.

٢١- كبارة، أسامة ظافر، برامج التليفزيون والتنشئة التربوية والاجتماعية للأطفال، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٣.

٢٢- كيوان، عبد العاصي، القيم الانسانية في أدب الأطفال، دار النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣.

٢٣- مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤.

٢٤- ماشيللي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣.

٢٥- الموسى، أنور عبد الحميد، أدب الأطفال.. فن المستقبل، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠١٠.

٢٦- نجيب، أحمد، أدب الاطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩١.

٢٧- نيكوللز، بيتر، السينما الخيالية، ترجمة: مدحت محفوظ، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٢٨- هوكنز، ترنس، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦.

الرسائل والاطاريح

١- إبراهيم، عبد الناصر مصطفى، توظيف الشكل الغرائبي في أفلام الخيال العلمي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٩.

٢- سلمان، علي صباح، اساليب تحقق الإقناع في الخطاب المرئي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٦.

٣- العاملي، شذى حسين محمد، التوظيف الفني والجمالي للخيال في الخطاب الصوري الموجه للطفل، أطروحه دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨.

الرقص الشعبى الأوكرانى

يُعد الرقص الشعبى الأوكرانى أحد الصفحات الناصعة فى تاريخ الفن الشعبى الغنى بالعديد من ألوانه الزاهية وقد نال مجداً مستحقاً فى بلده وخارج حدوده كما أبدع الشعب الأوكرانى الموهوب جداً في فنونه الشعبية المتعددة الأنواع ويحتل الرقص من بين جميع الفنون مكانا متميزا للشعب الأوكراني كما ساعدت الإنجازات الثقافية لهذا البلد الذى يتطور بطريقة محدودة على بقاء وثبات الهوية للأمه الأوكرانية فى الأوقات التاريخية الصعبة ودعمت روح الشعب فى أوقات المحن القاسية التى تكبدتها أوكرانيا وتُعد جزءاً لايتجزأ من الاستقلال لدولة أوكرانيا وتُعتبر معرفة الثقافة الوطنية للقرون الماضية شيئا هاماً من حيث كونها معرفة عامة وكذلك لفهم ظاهرة الشعب الأوكرانى الذى يعيش فى مفترق طرق فى وسط أوروبا ، ويؤثر ذلك على الأحداث السياسية فى جميع أنحاء القارة.

عاصم عبده
كاتب من مصر

ومن غير الممكن بحث جميع جوانب تطور الثقافة الأوكرانية خلال الألف سنة الأخيرة ، غير أن بعض عناصر الثقافة يمكن أن تكون ذات دلالات هامة و مفيدة .

فالشعب الأوكرانى فى حقيقته كان دائماً حضرياً وزراعياً ، لذلك كان النوع الأساسى للسكن هو القرى وأخذ سكان أوكرنيا القدماء الظروف الطبيعة فى الاعتبار فبنوا منازلهم بجانب أحواض الماء ، وعلى قطع أرض محمية من الرياح واستخدم سكان أوكرانيا الحديثة الكهوف ولاحقاً استخدموا المساكن المحفورة فى الأرض وأحياناً كانت المنازل توضع على أعمدة وعلى منصات واستخدمت هذه الأنواع جنباً إلى جنب مع المنازل العادية تقريباً حتى القرن التاسع عشر كما كان مسكن قاطن أوكرانيا مكون من غرفتين غرفة ذات تدفئة، وردهات ليس بها تدفئة وبدأو لاحقا فى تدفئة المنزل بالكامل تبعاً لقدرات المالك والظروف الجوية ومميزات الاتصالات الثقافية والعرقية .

ويُعد الزى الوطنى الأوكرانى ظاهرة أصيلة تطورت واكتملت على إمتداد قرون واستوعبت مؤثرات الثقافات الأخرى، ولكنها لم تفقد معالمها الأصيلة فالزى الرجالى التقليدى يتكون من قميص حتى الركبتين خارج البنطلون ويتقمطقون بحزام جلدى محبوك، وسراويل ضيقة وعادة

مايكون القميص مطرزاً وعلى الحزام ثبتت الأدوات اللازمة وفى الشتاء يلبسون فوق القميص معطف شتوى من الفرو ، وفى الخريف والربيع حاشية من الجوخ وكانوا ينتعلون صنادل وهى قطع مصنعة من الجلد الخام ، أما الرجال الأكثر غنى فكانوا ينتعلون أحذية عادية وأحذية طويلة الرقبة وكانوا يقصون الشعر مثل القدر الطينية علي الشكل المخروطي وقد انتشرت هذه القصة تدريجياً واستمرت من القرن الخامس عشر وحتي الثامن عشر وكانوا الرجال المسنون يطلقون لحاهم .

أما الزى النسائى التقليدى للأوكرانيات له أشكال متنوعة وكثيرة وأظهرت الملامح الإثنوغرافية لمناطق أوكرانيا الثقافية التاريخية فى الملبس فى خطوط الملابس وتركيب الملابس الجاهزة والأجزاء المختلفة للزى ، وطرق لبسها وتنوع ألوانها وأدوات الزينة .

ويتكون الزى النسائى من قميص مريلة أو بلوزة ومعطف فى الشتاء وتجدل الفتيات شعورهم ضفيرة واحدة أو اثنتين . ويضعون أشرطة أو منديل على الرأس وكان لابد للنساء المتزوجات من ارتداء قبعة نسائية خفيفة وكانت الأحذية تلبس فى العيد وعادة ماكانوا يسيرون حفاة أو ينتعلون الصنادل .

وشاعت فى منطقة السهوب فى أوكرانيا ملابس المصانع فكانوا يلبسون على نمط المدينة فيلبس الرجال قمصان المدينة العلوية وبالطو وحاشيات وفراء وتلبس النساء سارافانات ثوب نسائى بدون أكمام وتنورات وبلوزات ومعطف .

ويُعتبرالرمز الطقسى للزى الأوكراني هو الرمز الذى يعكس مجال واسع للتقاليد الروحية للشعب وعقائده وقواعده الطقسية والجزء الكبير للرموز الطقسية تعد أجزاء الزى المختلفة مثل المنديل أو الفوطة أثناء الخطبة ، وحفاضات التعميد أثناء الولادة وغطاء الرأس الأبيض أو الأسود أثناء الجنازة و تُعد هذه الأجزاء ذات أهمية خاصة فهي تحمى الإنسان من القوى الشريرة وتجلب الخير والصحة والحب كما يعتقدون وتصنع الأشياء المعدة خصيصاً لهذا أوذاك الطقس بأيدى الشخص نفسه تملك قوة سحرية خاصة وبالتالى فالفتاة يجب عليها بلاشك حياكة قميص عريسها وكذلك الهدايا الواجبة مثل الحذاء ذى الرقبة الطويلة الذى يهديه الرجل لحماته والخمار كخمار الراهبات هدية زوجة الابن للحماة لها مغزى ومعني رمزى فريد .

ويُعتبرالفن الشعبى التقليدى للأوكران جزءاً اساسياً وهاماً من حياتهم فهو يصاحب الإنسان من الميلاد إلى الموت ويظهرون من خلاله خيالهم ومهارتهم ويزين الأوكران أى مادة لثقافتهم الشعبية المادية بعناية وتتوارث أسرار الصنَاع ، وبالتالى ترسخ التقاليد الشعبيه خاصةً بالمجموعات العرقية المختلفة كما يُعتبر فن التطريز الأوكرانى مادة متفردة للفن الشعبى الأوكراني وقد استخدم على نطاق واسع فى الزى الشعبي وفى الحياة العادية وتطريز الزى الأوكراني غني ومتنوع وكانوا يزينون بالتطريز القمصان النسائية والرجالية والملابس الخارجية و أغطية الرأس .

كما حددت الحياة اليومية والعادات ملامح الثقافة الروحية ونمط حياة المجتمع الأوكراني من خلال مبدأ الطائفية أى تبعية الفرد إلى مجموعة اجتماعية والمجتمع الإقليمى الريفى يطلق عليه طائفة ومع مرور الزمن تقلصت أهمية الطائفة واتحد الفلاحون من أجل الحرث المشترك للأرض .

وكانت الكنيسة تلعب دوراً مهماً فى الحياة الاجتماعية التى كانت زيارتها تُعد واجباً على كل مسيحى .وتابع ذلك الأمررجال الدين بينما كانت الحانة تمثل النادى الفريد فى نوعه إذ كان تتجمع فيها كل القرية فى أوقات الفراغ وفى الحانة أيضاً كانت تعقد اتفاقات شفهية مختلفة وفيها يتم توزيع العمل والحقوق والواجبات وتنظيم قواعد السلوك وفى الصيف يتجمع الشباب فى المساء فى الأماكن العامة للتسلية والرقص أما فى الأوقات الباردة فيتجمعون فى بيوت مستأجرة خصيصاً لقضاء السهرات.

الرقص الشعبي الأوكراني

لقد حدد نمط الحياة الزراعية والأعياد والطقوس شكل الرقص الشعبى الأوكرانى كما اعتمدت أغلبية الرقصات الشعبية الأوكرانية على المناخ خاصة فصول السنة كما أنها تُعبر عن كل فصل من فصول السنة فنجد الرقص الخريفى يسمى **Веснянки** أما الرقص الصيفى فيسمى **Зеленый шум** والرقص الربيعى يسمى **Перепелка** والرقص الشتوى يسمى **Метелица**

وجميع هذه الرقصات تؤدى بأعداد كبيرة من الراقصين و الراقصات وتبدأ هادئة ثم سريعة و تنتهى هادئة وغالبا ما تعبر عن مضمون درامى .

كما يوجد العديد من الرقصات الشعبية الأوكرانية التى تعبر عن الأعمال و المهن و الحرف المختلفة مثل رقصة **Бондарь** وهى تُعبر عن مهنة صانع الأحذية و رقصة **Шивчик** وهى تعبر عن مهنة الخياطة كما يوجد رقصات شعبية أوكرانية تعبر عن الحرب وكان يرقصها الرجال فقط ثم بعد ذلك أصبح يرقصها الرجال و الفتيات معاً ومن أشهر هذه الرقصات رقصة **Гопак**.

وتطور الرقص الشعبى الأوكرانى كما الأنواع الأخرى من الفنون الشعبية على إمتداد تاريخ الشعب الأوكرانى وتزود بمحتوى جديد ووسائل تعبيرية فريدة وانعكس من خلاله روح العمل الخلأق ، وبطولة الكفاح وعظمة الانتصارات والبهجة الحماسية والفكاهة والسمات الأخرى الموجودة فى الشخصية الأوكرانية القومية .

والرقص الأوكرانى إما وجدانى متأمل وإما مرح جارف، ومتواضع ورقيق والفنون الشعبية في أوكرانيا كأى فن شعبي يعكس كل تاريخ وحياة الأوكران وحياة شعبها الصعبة فى الماضى .

وقبل إعادة الوحدة مع روسيا تعرض الشعب الأوكرانى لغزوات استعبادية نهبت ثرواته المادية والروحية . وقد ترك الكفاح الدؤوب والمتواصل من قرن لقرن ضد تتار القرم ، وطبقة النبلاء البولنديين والملوك النمساويين والمجريين ظلالاً على سائر الفن الشعبى وخاصة الغنائى والملحمى .

بمقتضى المصائب الدائمة التى انهالت علي الشعب الأوكرانى من كل صوب فإن طبيعة شخصيته دراماتكية أكثر منها مرحة ويتضح هذا خاصة فى غناء ورقص النساء والتى يتحدث فيهما عن النصيب الصعب للنساء من المعاناة أثناء التصدي لغزوات الأجانب وبحكم الضرورة كان يقع دائماً على عاتق النساء العمل الشاق والوحدة وعلي الرجال النضال والإرادة ، وعدم المصالحة مع الأعداء وحب الحرية والابتهاج الذين استمروا بفضل نضال الشعب الأوكرانى من أجل استقلاله وكذلك الفكاهة الأوكرانية البراقة المعترف بها من الجميع والتى بها يتعامل كل الشعب الأوكرانى تجاه كل مصائبه ويسخر من أعدائه .

واليوم ينقسم الرقص الشعبى الأوكرانى من حيث صفاته المميزة وخصائصه الإثنوغرافية إلى خمس مناطق إثنوغرافية



المنطقة الأولى

(وسط أوكرانيا)

وتضم منطقة كييف ، وبولتافسكى، وسومسكى ، وشمال خابرافسك ، وتشيركيسكى ، وجنوب جيتاميرسكى وشمال دينيبربتروفسكى ، وزاباروجسكى. ويتميز هذا الإقليم أنه عادة مايعد إقليم كل الأوكرانيين . فهنا تشكلت اللغة الأوكرانية القومية عن طريق اندماج لهجات كييف وبولتافسكى . وثقافة هذا الإقليم غنية جداً بالرقص . وهنا توجد رقصات **Гопак и Козачок и Веснянки и Хоровод**

ورقصات أخرى ولكن الحديث عنهن سيأتى فى الأسفل عند البحث المفصل لكل رقصة من هذه الرقصات وجدير بالذكر أنه كان هناك تأثير كبير للشعوب المجاورة مثل شعوب روسيا وروسيا البيضاء وبولندا والمجر وخانة القرم وأخرون على ميلاد ثقافة الرقص الأوكرانية مثل الثقافة عامة .

المنطقة الثانية

(بوليسى)

وهي أرض الغابات وهنا يؤثر بصفة خاصة الوضع

الجغرافى لهذة المنطقة وظروفها المناخية ومجاورتها مع الشعوب الأخرى المكان ذهبى اللون وحتى هذا اليوم الغابات غير مطروقة وقد أنشأ النوع الخاص للأشغال فى هذه الناحية طريقة فريدة لأداء الرقص وخطوات الرقصات قصيرة ، وحذرة وتشبه قليلاً خطوات رقصات السهوب فى أوكرانيا والأكثر انتشارا فى هذه النواحى رقصات مثل **Крутняк** واسم هذه الرقصة تتحدث عن نفسها وهذا يعنى اللف والدوران وتصميم الرقصة مبني أكثر على الدائرة ونادراً ماتكون الدائرة كبيرة فهى فى الأغلب تتقسم إلى حلقات وحلقات صغيرة وسريعة وبخطوات قصيرة ودقيقة تتبع فى دورانها حركة عقرب الساعة وكذلك ينتشر هنا رقص **Полисский гопак** الذى يُعد نوعاً من الجوباك العام وتضم بوليسى فولينسكايا روفينسكايا وشمال كييفسكى و جيتاميرسكى وجنوب شرق لفوفسكى وبعض أجزاء المناطق الأخرى ومن الموقع الجغرافى يتضح أن بولندا و وروسيا البيضاء تؤثر تأثيراً كبيراً على بوليسى .

المنطقة الثالثة

(بودولي)

وهى منطقة أوكرانية تجاور الكربات و تطل على حدود المجر ورومانيا والتشيك وتضم مناطق خميلنيتسكايا وتيرنوبوليسكايا ودروجوبوجيسكايا وجنوب غرب إيفانوف وفرانكوفسكايا وفى هذة الأماكن منذ القدم كانت تربية الأغنام وتربية الماشية لهما أهمية حاسمة فى تشكيل حياة وثقافة هذة المنطقه وفى الرقصات تغلبت مواضيع العمل واللعب وفى كل مكان فى هذا المكان توجد رقصات مثل : **Полисский гопак** وأخريات التى كثيراً ماتبنى على عنصر اللعب وعلى العلاقات والتفاهم بين المشاركين .

المنطقة الرابعة

(الكاربات)

وهي المنطقة الأكبر من حيث الأهمية الإثنوغرافية حيث يسكن الكاربات شعوب ومجتمعات كبيرة وصغيرة والثقافة هنا غنية جداً وفريدة وأحياناً تناقض إحداها الأخرى نظراً لقرب وتأثير الجيران الملحوظ أكثر من أى مكان آخر وكل منطقة وإقليم متفردين وغير متكررين وجوتسولى وبوكوفينسى و بويكى و ستانسلافسى وكثيراً من الشعوب الأخرى الذين يقطنون الكاربات لهم أغانيهم وثقافة الرقص الخاصة بهم وزيهم وعاداتهم وطقوسهم ودراسة هذة الثقافة الغنية تشكل موضوعاً مستقلا .

المنطقة الخامسة

(القرم والمناطق الجنوبية الأوكرانية المجاورة لها)

وتضم إقاليم أوديسا وسيمفروبل وجنوب زابروجسكى ودينيبربتروفسكى وإقليم نيكالايف وهنا نشعر بتأثير الثقافة التترية لأنها كانت أراضى الخانة التترية ومن الرقصات التى تنتمى إلى الأوكران والمنتشرة هنا**Гопак херсонский** نسبة إلى مدينة خيرسون وهو رقص التشوماك الأوكرانيين الذين أتوا إلى القرم على الثيران من أجل الملح وكان لفن التشوماك وأغانيهم ورقصهم أهمية كبيرة لتطوير الاتجاهات الأوكرانية فى القرم .

وبعد وصف الرقصات المحلية العامة فى أوكرانيا تجدر الإشارة قبل كل شيء إلى أن طقوس أوكرانيا أثرت تأثيراً كبيراًعلى تطورهم ووفرة الطقوس الشعبية والعادات كما أنشأت الاحتفالات والمهرجانات تقاليد جديدة ورقصات جديدة وهذه الطقوس متتشابهة كثيراً مع الطقوس الروسية والشعوب السلافية الأخرى ويوجد فى أوكرانيا أيضاً كما عند الكثير من هذه الشعوب طقوس شعبية بألعابها الربيعية الممتعة وأعياد الميلاد مع رقصات **Колядки и щедринки** وأخرين وكل هذة الطقوس تُعد ميراثاً من روسيا الوثنية وولدت كمية كبيرة من الرقصات الشعائرية والطقسية ورقصات **Хоровод** حول شجرة **Маринонька** والتى تجدل فيها الفتيات الأكاليل ويخمنون وصورة الرقصة تشبة الجدل الذكى والخبيث للإكليل وكل هذة الرقصات معروفة تحت اسم ومعني معبر وهو **Веснянки** وتضم بالإضافة إلى فتيات الخوروفودى أيضاً رقصات **Ряжени** ورقصة **Удали** للشباب مع الفتيات حول شعلة نار إلى أخره .

ويعد **Гопак** قمة الرقص فى أوكرانيا وهو رقص حربى لـ **Запорожский козак** ففى البداية كان يسمح برقص الجوباك للرجال فقط وفى رقص الجوباك يظهر القوزاق ذكائه وحماسته وجرأته وعادة مايصور فى الجوباك مشاهد كاملة من

الحرب والحملات العسكرية .

ويجذب الجوباك الجميع إلى الرقص ولاحقاً أصبحوا يرقصون الجوباك ليس فقط فى المعسكرات ولكن فى القرى وفى المدن أيضاً والبداية كانت فى المعسكر كان يرقصها الرجال فقط وبالتدريج كانت ترقصه النساء أيضا وبالتدريج أصبح له شكل استعراضى مثل الذى نشاهده الآن على مسرح الرقص الشعبي الأوكراني ويشبه الجوباك رقص آخر مخصص لـ **Запорожский козак** وهو الرقص الأوكرانى الزوجى **Козачок** الذى سماه الشعب بذلك تكريماً للمدافعين عنهم وبالفعل فهو نفس رقص الجوباك ولكن فى شكل مبسط ورقصة كازاتشوك لابد وأن تكون رقص زوجى مع حتمية مشاركة الفتيات وكازاتشوك أكثر عاطفية وليس فيها حيل ولاصور كبيرة مثل الجوباك.

مواصفات الآداء لبعض العناصر الحركية

في الرقص الشعبي الأوكراني

الحركة الأولى: Тынок Pas de Basque

المقياس الموسيقي:-

يؤدى هذا العنصر فى زمن موسيقي أما ٤/٢ أو ¾على مازورة واحدة وسأتناول بالشرح هنا لهذا العنصر الحركي على الميزان الموسيقى ٤/٢

بداية الحركة:-

من الوضع الثالث حر والقدم اليمنى للأمام

شرح الحركة:-

في الجزء من الإيقاع (إي) الجلوس قليلاً على قدم الرجل اليسرى ورفع الرجل اليمنى للأمام قليلاً وتكون الركبة مرنة وبعد ذلك تعمل وثبة من الرجل اليسرى إلى اليمنى وفى لحظة الوثب تتجه الرجل اليمنى قليلا إلى اليمين صانعة فى الهواء قوس صغير (الصورة ١ a)

وفي العدة رقم (١) تنزل على الرجل اليمنى للأمام ولليمين قليلاً والركبة منثنية وترفع الرجل اليسرى قليلاً والركبة



Рис. 25а

مرنة والصعود مشدود ولكن بسلاسة (صورة ١ p)

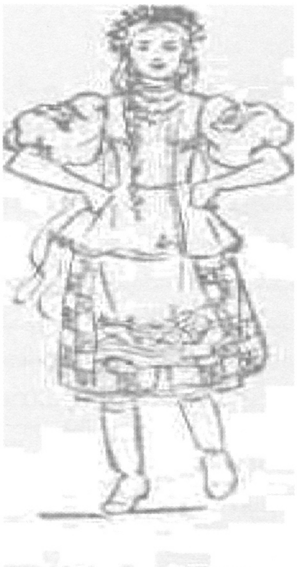


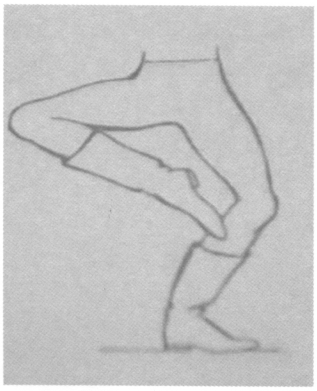
Рис. 25б

ومع الإيقاع (إي) الخطوة بالرجل اليسرى على نصف الأصابع و تكون الرجل اليمنى من الأمام على شكل صليب

وفي العدة رقم (٢) الخطوة بالرجل اليمنى خلف

اليسرى بكل القدم وثنى الرجل من عند الركبة قليلا . ورفع القدم اليسرى للأمام قليلا ومع الإيقاع (إي)القفز بالرجل اليمنى إلى اليسرى مثل جزء الإيقاع (إي) .

وتستمر الحركة بالرجل الأخرى والجسم مستقيم أو يلف قليلاً بالكتف يميناً وشمالاً للأمام وأثناء أداء " التينوك " من الرجل اليمنى يلف الجذع بالكتف الشمال للأمام وعند أداء "التينوك" من الرجل اليسرى يلف الجذع بالكتف الأيمن للأمام.



الحركة الثانية : Веревочка Passé

المقياس الموسقي :-

يؤدى هذا العنصر فى زمن موسيقي ٢/٤ علي مازورة واحدة

بداية الحركة :-

من الوضع الثالث و القدم اليمني للأمام

شرح الحركة :-

في الجزء من الإيقاع (إي) القفز قليلاً والتزحلق للأمام على أنصاف أصابع الرجل اليسرى المنخفضة والركبة مرنة وترفع الرجل اليمنى المثنية من عند الركبة من الأمام بالقرب من الرجل اليسرى والانتقال للخلف بالرجل اليسرى والركبة تتوجه للجانب وللأمام قليلا والوقوف مشدود ولكن بسلاسة ومع العدة (١) تنزل القدم اليمنى على أنصاف أطراف الأصابع المنخفضة خلف القدم اليسرى فى الوضع الثالث والركبة مرنة أو مثنية قليلاً ومع الجزء من الإيقاع (إي) قفزة واضحة بالكاد التزحلق للأمام بالرجل اليمنى وترتفع الرجل اليسرى من الأمام وتتحرك للخلف خلف الرجل اليمنى مثل الجزء من الإيقاع (إي)

و مع العدة(٢) النزول بالرجل اليسرى على أطراف الأصابع المنخفضة خلف الرجل اليمنى مثل العده(١)

وتُعاد الحركة Веревочка تؤدى فى نفس المكان أو مع التحرك للخلف (صورة ٢) .

الحركة الثالثة : Выхилясник

تؤدى على إيقاع واحد

وضع الانطلاق للأرجل : الوضع السادس والأقدام متباعدة إلى الجوانب .

ومع العدة (١) القفز قليلاً والنزول على قدم الرجل اليسرى والركبة مثنية قليلاً وفى نفس الوقت تكون الرجل اليمنى منعكسة على أخمص قدم الرجل اليمنى إلى اليمين والركبة منثنية ومتجهة إلى اليمين وكعب القدم إلى اليمين ويلف الجذع قليلاً بالكتف الأيمن للأمام والرأس متجهة نحو الكتف الأيمن الصورة (٣a)


Рис. 28a

ومع العدة (٢) قفزة ثانية بقدم الرجل اليسرى والركبة مثنية وفى نفس الوقت الرجل اليمنى ممتدة من عند الركبة ، وتصبح معكوسة عند كعب الحذاء للأمام ولليمين قليلاً ويلف الجسم قليلاً بالكتف الأيسر للأمام وتتجة الرأس نحو الكتف الأيسر (الصورة ٣ p)



Рис. 285

ومع بداية الإيقاع التالى يقوم المؤدى بالقفز على الرجل اليمنى وينفذ رقصة " فيخيلياسنيك" بالرجل اليسرى بالمبدأ نفسه . وعادة ماتقترن " فيخيلياسنيك " بضربات ثلاثية للأرض بالرجل .

الحركة الرابعة : Подбивка

تؤدى بإيقاعين

وضع الانطلاق للأرجل : الوضع الأول

ومع جزء من الإيقاع (إى) فتح الذراعين على اتساعها إلى الجانبين ويأخذ فى كل يد بعض الأشرطة من الإكليل ورفع الرجل اليمنى قليلا تجاه اليمين والرجل اليسرى منثنية قليلاً عند الركبة (الصورة ٤a)

الإيقاع الأول:-

ومع العدة (١) إسناد الرجل اليمنى المنثنية قليلاً عند



Рис. 30а Рис. 30б

الركبة على الرجل اليسرى طبقا للوضع السادس ونقل ثقل الجسم عليها ورفع الرجل اليسرى قليلاً عن الأرض (الصورة ٤ p) ومع إى الخطو بالرجل اليسرى للشمال فى الوضع غير "المعكوس " والأرجل ممدوة عند الركب وثقل الجسم على الرجل اليسرى

ومع العدة رقم(٢) النزول على الرجل اليمنى والجلوس عليها قليلاً ودفع الرجل اليسرى بحدة إلى اليسار ، وأخمص القدم وركبة الرجل اليسرى ممدودين ، والرجل مرتفعة قليلاً عن الأرض (الصورة ٤ c)



Рис. 30в Рис. 30г

ومع العدة رقم (١) إسناد الرجل اليسرى على اليمنى طبقاً للوضع السادس ،ونقل ثقل الجسم عليها وثنيها قليلاً عند الركبة ، ورفع الرجل اليسرى قليلاً .

ومع (إى) الخطو بالرجل اليمنى إلى اليمين طبقاً للوضع الثانى " غير المعكوس " والأرجل عند الركب ممدودة ويبقى الجسم عند الرجل اليمنى ومع العدة رقم (٢) النزول على الرجل اليسرى والجلوس عليها قليلا ودفع الرجل اليمنى إلى اليمين وركبة الرجل اليمنى ممدودة والرجل مرفوعة قليلاً فوق الأرض.

الحركة الخامسة (نسائية) : Голубцы

مع خبطة بالقدم

تؤدى على إيقاعين

وضع الانطلاق للأرجل : الوضع السادس

مع " إيقاع (إى) الجلوس قليلاً على الرجل اليسرى ورفع الرجل اليمنى قليلاً جانباً (الصورة a٥).



Рис. 32а · Рис. 32б

الإيقاع الأول

مع العدة رقم (١) النزول قليلاً على الرجل اليسرى وبها نضرب الرجل اليمنى والنقر بكعبى الحذاء (الصورة p٥)

ومع حرف (إى) النزول من القفز على كل قدم الرجل اليسرى و الوثب إلى اليمين قليلاً ويجلس القرفصاء قليلاً وتتحرك الرجل اليمنى إلى اليمين وتبقى فى الهواء كما فى جزء من الإيقاع ومع العدة رقم (٢) النزول الثانى على الرجل اليسرى ضاربا الرجل اليمنى كما فى العدة (١) ومع (إى) النزول على قدم الرجل اليسرى مثل عد إى(و) فى المرة الأولى (انظر الصورة a٥) .

الإيقاع الثانى مع العدة رقم (١) وثبة غير عالية بالرجل اليسرى على الرجل اليمنى مع ضربة على كل القدم . والرجل اليسرى مبتعدة عن الأرض ومنثنية من عند الركبة ومفرودة ناحية اليمين ومع (إي) تضرب الأرض قدم الرجل اليمنى بجانب اليمنى طبقاً للوضع السادس والركب منثنية ومع العدة (٢) ضرب الأرض بقدم الرجل اليمنى والرجل اليسرى ترفع قليلاً جهة الشمال ومع حرف (إي) النزول على الرجل اليمنى ورفع اليسرى مثل ما كان فى " جزء من الإيقاع " وتستمر الحركة بالرجل الأخرى وعندما يؤدى جالوبتس بالرجل اليمنى فإن الجسم ينحنى قليلاً إلى جهة الشمال ، وترتفع اليد اليمنى جانبا واليمنى على الخصر والرأس تتجه نحو الكتف الأيمن وترتفع قليلاً وأثناء ضرب الأرض يعتدل الجسم و تتجه الرأس من ناحية الوجه إلى المشاهد وتوضع الأيدى على الخصر وعند الحركة بالرجل الأخرى يتغير اتجاه الجسم واليدين بتوافق .

الحركة السادسة (رجالي) : стяжка — Присядка

تؤدى فى إيقاعين

وضع الانطلاق للأرجل : الوضع الأول

مع واحد (إي) و اثنين (إي)الجلوس بتمكن على أطراف أصابع القدمين .

والإيقاع الثانى ومع "واحد (إي) اثنين (إي) القيام من الجلوس ولكن ليس عالياً والتزحلق على كعبى الحذاء فى الوضع الثانى الواسع والركب ممدودة وأخمص القدمين مرفوعين للأعلى واليدين مفتوحتان فى الوضع الثانى والجسم معتدل (الصورة ٦).



Рис. 40

الحركة السابعة (رجالي) : Метелочка

تؤدى فى إيقاع واحد ويقوم المؤدى وهو لم يقم بعد من الجلوس العميق بعمل أما برجل أو بأخرى نصف دائرة إلى الأمام ومتزحلقا بالجانب الداخلى للقدم على الأرضية و يتجاوز

هذة الرجل . " ميتيلوتشكا " تؤدى مع التحرك للأمام والأيدى فى الوضع الثانى ووضع البداية : الجلوس العميق طبقا للوضع السادس والأيدى فى الوضع الثانى ومع العدة (١) القيام بخطوة للأمام على أطراف الأصابع وهو لم يقم بعد من الجلوس المتمكن وينتقل ثقل الجسم إلى الرجل اليمنى (الصورة a٧) ومع (إى) الرجل اليسرى متزحلقة بالجانب الداخلى للقدم تعمل نصف دائرة بادئة قليلا من الخلف ومتزحلقة من الجانب للأمام والركبة منثنية متجهة إلى الأمام (انظر الصورة a ٧) ومع العدة (٢) الخطوعلى أطراف الأصابع أمام الرجل اليمنى غير قائم بعد من الجلوس المتمكن كأنه يعمل خطوة للأمام وينتقل ثقل الجسم إلى الرجل اليسرى (الصورة a٧) ومع (إى) الرجل اليمنى متزحلقة بالجانب الداخلى للقدم على الأرضية تعمل نصف دائرة بادئة قليلاً من الخلف ومتزحلقة من الجانب للأمام والركبة منثنية ومتوجهة للأمام (انظر الصورة p ٧).



Рис. 41а Рис. 41б

الخاتمة

لقد استوعب الفن الأوكرانى أفضل تقاليد الرقص الشعبى الأوكرانى ونظف هذا التراث من كل غريب و يمده باستمرار بوسائل تعبيرية جديدة وغنية بلغة الكوريغرافيا وتنوع وسائل الكوريغرافيا تصميم الرقصات وعمق الصور والمواضيع وغنى الألوان الوجدانية وجمال الصورة يعطون الرقص الأوكرانى جاذبية غيرعادية ويجعلونة جزءاً لا يتجزأ من فن الكوريغرافيا متعدد القوميات وعلى ذلك فقد أعددت هذه الدراسة لأن مجال ومكانة الرقص الشعبي العالمي المسرحي بالمعهد العالي للباليه بأكاديمية الفنون المصرية ومكانته تدعو للبحث والدراسة عن الرقصات الشعبية العالمية شيئاً ذا أهمية كبيرة خاصة في هذا العصر التي تلاشت فيه المسافات وأصبح ما يدور من حولنا نستطيع أن نشاهده عن طريق الوسائل الإعلامية الحديثة التي استطاعت أن تنقل كل ما هو معروض في أي مكان من العالم إلى مكان آخر وأن هذا التقدم يزيد من ثقافات المجتمعات إلا أنه في نفس الوقت من الممكن أن يكون له سلبية في سلب الهوية القومية للأوطان ومن هنا نحاول أن نضعها في أسلوب علمي من الممكن أن يساعد الباحثين و الدارسين بالمعهد العالي للباليه بقسميه طرق تدريس الباليه وتصميم وإخراج الباليه ومدرسة الباليه المصرية من استخدام أسلوب حرفي مضافاً إليه الأسلوب العلمي المنهجي للرقص الشعبي الأوكراني الذي يدخل ضمن برنامج تدريس الرقص الشعبي المسرحي بقسم طرق تدريس الباليه .

المراجع

١- أو . فارابى . عادات شعبنا ١٩٩١.

٢- ف. فوفك . الخصائص الإثنوغرافية للشعب الأوكرانى ٢٠٠١

٣- ف. جورلنكو. مقالات عن تاريخ الإثنوغرافية الأوكرانية ٢٠٠٣

٤- أو . كرافتس الحياة الأسرية وعادات الشعب الأوكرانى ١٩٩٤

٥- الثقافة وحياة سكان أوكرانيا . تحرير ف. ناؤلكو ٢٠٠٠

٦- تامارا ستيبانوفا تكتشينكو " الرقص الشعبى " ١٩٩٩

٧- ك. فاسيلينكو . الرقصات الأوكرانية فى مسرح النادى ١٩٩٠

٨- ك. إى . ماتيكو .الزى الشعبى الأوكرانى ١٩٩٧

داريوس ميلو 1974 - 1892

"دراسة تحليلية للرقصة البرازيلية لآلتي بيانو مصنف " B165

بنهاية الحرب العالمية الأولي عام ١٩١٨ أحس الموسيقيون في كل مكان في العالم وفي أوروبا بصفة خاصة بضرورة العودة إلى نوع طبيعي من النشاط يناظر نشاط المجالات الأخرى وكان طبيعياً أن تصبح باريس مركزاً للنشاط الموسيقي بعد الحرب مباشرة، وذلك لأن محاولات إقرار السلام كانت تدور هناك من جانب، وكانت الحرب قد أوقفت تحولاً في الحياة الموسيقية أخذ يجتذب مزيداً من الإهتمام بالموسيقي الفرنسية، من جانب آخر.

كان رد الفعل ضد الرومانتيكية قوياً قبل الحرب وخاصة الرومانتيكية الألمانية، وقد تزايد هذا الاتجاه بعد الحرب وظهر اتجاه في فرنسا يناقض الرومانتيكية وبالذات المدرسة التأثيرية لكلود ديبوسي.

غادة عبد المجيد شاكر
كاتب من مصر

وكان هذا الاتجاه ضمن الحركة التي انتشرت في العالم وقتئذٍ وأدت إلى الكلاسيكية الحديثة، وأهم شخصية اعتنقت هذا المبدأ هو الفرنسي: إيريك ساتي الذي كان له الفضل الأكبر في تكوين جماعة الستة وأشهر شخصياتها هو: داريوس ميلو Darius Milhaud (1892-1974) وزملائه: أرتور هونيجير Honegger (1892-1955) ولوى دوري Durey (1888-1979) وجورج أوريك Auric (1899-1983) وفرانسيس بولنك Poulenc (1899-1963) وجيرمين تايفير Tailleferre، وكان المتحدث الرسمي باسم هذه الجماعة هو الشاعر الفرنسي جان كوكتو وقد اعتنقت هذه الجماعة مذهب الرجوع إلى بساطة التعبير وصدقه في بداية حياتها الفنية، ولم تكن بين هذه المجموعة وحدة تذكر ولكن أعضاؤها حققوا من النشاط والشعبية ما غذي الموسيقيين الفرنسيين بنقطة التجمع التي كانوا بحاجة إليها، ولكن سرعان ما تفرقت بهم السبل وشق كل منهم أسلوبه الشخصي وإليهم يرجع الفضل في وضع الحجر الأول في خلق موسيقى فرنسية ذات طابع مميز كما قامت بدور الداعي للفلسفة الجمالية لإيريك ساتي ألا وهي قطع كل صلة برومانتيكية القرن التاسع عشر وكان داريوس ميلو من أهم المؤلفين الذين انهمكوا في اكتشاف لهجة موسيقية متأثرة بإيقاعات ورقصات أمريكا الجنوبية وأيضاً موسيقي الجاز بأمريكا الشمالية عن طريق أعماله المتنوعة والمتعددة كما أثَّرت أفكاره في جيل من المؤلفين الفرنسيين.

نبذة عن داريوس ميلو:

وُلد في عائلة يهودية ثرية سنة (١٨٩٢-١٩٧٤)، تعلم الفيولينة والبيانو والتأليف الموسيقى في كونسيرفاتوار باريس من (١٩٠٩-١٩١٥) حيث درس التأليف مع تشارلز ويدور Charles Widor والهارموني والكونترابنط مع أندرية جيدالجي André Gidalgeكما درس مع فينسنت داندي Vincent d'Indy .

عمل أيضاً سكرتيراً خاصاً للسفير الفرنسي بالبرازيل من (١٩١٧-١٩١٩) ثم عاد إلى باريس، وقام بتأليف أعمال موسيقية متأثرة بالموسيقى البرازيلية والتي سمعها هناك.

قضى موسم (١٩٢٢-١٩٢٣) في أمريكا محاضراً وعازف بيانو وقائد أوركسترا، وفي سنة ١٩٤٠ ومع بداية الحرب العالمية الثانية عاد إلى أمريكا مرة أخرى حيث عمل في التأليف والتدريس إلى أن رجع إلى فرنسا سنة ١٩٤٧ وتوفى سنة ١٩٧٤.

كان ميلو من الرواد في استكشاف اللهجات الموسيقية التي تطورت عن طريق السماح بتنافر يكاد يكون بلا حدود وموسيقاه غنائية Lyrical أساساً، وهو يسعى إلى المحافظة على الوضوح الفرنسي في استخدام الأدوات الموسيقية الجديدة التي شملت عنده إيقاعات رقصات أمريكا الجنوبية وموسيقى الجاز في أمريكا الشمالية(١)، وقد قام بتأليف أكثر من ٥٠٠ عمل من بينهم: ٦١ أوبرا منها الأوبرا الشهيرة كريستوف كولومب Christophe Colomb وأوبرا ذنب الأم و هلم جرا كما تضم أعماله ١٢ سيمفونية وأعمال لموسيقى الحجرة وباليه الخادمتان.

أهتم ميلو بالكتابة للكورال وقد ظهر ذلك بوضوح في أوبراه كريستوفر كولومب عام ١٩٣٠ التي تميزت بالكورال الضخم حيث قام الكورال بدور إيجابي في أحداث الدراما.

أعماله الهامة للبيانو (وفقاً لتاريخ تأليفها):

متتابعة للبيانو مصنف (٨) سنة (١٩١٣)
Suite for Piano op. 8 (1913)

سوناتا للبيانو رقم (١) مصنف (٣٣) سنة (١٩١٦).
Sonate for Piano No. 1 op. 33 (1916).

دراسات للبيانو والأوركسترا مصنف (٦٣) سنة (١٩٢٠).
Etudes for Piano and Orchestra op. 63 (1920).

بالاد للبيانو والأوركسترا مصنف (٦١) سنة (١٩٢٠).
Ballade for Piano and Orchestra op. 61 (1920).

الكراميل الساخن للبيانو صولو مصنف (٦٨) سنة (١٩٢١)
Caramel mou for Piano, op. 68 (1921).

متتابعة الطفولة للبيانو صولو أو أربع أيادى مصنف (٥٩) سنة (١٩٢٨).
Enfantines Suite for Piano 4 hands op. 59 (1928).

كورال للبيانو صولو مصنف (١١١) سنة (١٩٣٠)
Choral for Piano op. 111 (1930).

كونشرتو للبيانو والأوركسترا مصنف (١٢٧) رقم (١) سنة (١٩٣٣)
Concerto for Piano and Orchestra op 127 no. 1 (1933)

متتابعة سكاراموش لألتي بيانو مصنف (١٦٥) ب سنة (١٩٣٧)
Scaramouche Suite for two Pianos op. 165b (1937)

مقدمة للبيانو صولو مصنف (٢٢٧) سنة (١٩٤١).
Equisses for Piano op. 227 (1941).

كونشرتو للبيانو والأوركسترا مصنف (٢٢٥) رقم (٢) سنة (١٩٤١).

Concerto for Piano and Orchestra op. 225 no. 2 (1941).

كونشرتو لآلتي بيانو والأوركسترا مصنف (٢٢٨) رقم (١) سنة (١٩٤١)

Concerto for two Pianos and Orchestra op. 228 no. 1 (1941).

متتابعة مقطوعات للبيانو للأطفال مصنف (٣٢٦) سنة (١٩٤٤)

Suite Piano Pieces for children op. 326 (1944).

مهرجان أورليانز الجديد لآلتي بيانو مصنف (٢٧٥) سنة (١٩٤٥).

Carnaval ? Nouvelle-Orléans for two Pianos op. 275 (1945).

كونشرتو للبيانو والأوركسترا مصنف (٢٧٠) رقم (٣) سنة (١٩٤٦).

Concerto for Piano and Orchestra op. 270 no. 3 (1946).

سوناتا للبيانو صولو رقم (٢) مصنف (٢٩٣) سنة (١٩٤٩).

Sonate for Piano no. 2 op. 293 (1949).

كونشرتو للبيانو والأوركسترا مصنف (٢٩٥) رقم (٤) سنة (١٩٤٩)

Concerto for Piano and Orchestra op. 295 no. 4 (1949).

متتابعة لألتي بيانو والأوركسترا مصنف (٣٠٠) سنة (١٩٥٠).

Suite for two Pianos and Orchesra op. 300 (1950).

الخريف كونشرتو مصغر لآلتي بيانو وثماني آلات موسيقية مصنف (٣٠٩) سنة (١٩٥١).

Concertino d'automme for Two Pianos and eight instruments op. 309 (1951).

كونشرتو للبيانو و الأوركسترا مصنف (٣٤٦) رقم (٥) (١٩٥٥)

Concerto for Piano and Ochestra op. 346 no. 5 (1955).

سوناتين للبيانو وصولو مصنف (٣٥٤) سنة (١٩٥٦).

Sonatine for Piano op. (354). (1956).

حلاوة الحياة للبيانو صولو مصنف (٣٦٠) سنة (١٩٥٧)

Charmes de Lavie for Piano op. 360 (1957).

التحليل البنائي للرقصة:

- السلم: دو الكبير.
- الميزان ٢/٤ مع ملاحظة تسلط إيقاع السامبا علي الرقصة.
- السرعة: Mouv'de Samba بإيقاع السامبا.
- الصيغة: صيغة حرة Free Form وتنقسم إلى أربعة أجزاء كالآتي (ج١، ج٢، ج٣، ج٤) ثم تصوير لـ (ج٣) ثم وصلة قصيرة وأخيراً إعادة حرفية لـ (ج١).
- ج١: من م (١-٢٦) وينتهي بقفلة تامة في سلم فا الكبير.
- ج٢: من م (٢٧-٣٨) وينتهي بقفلة تامة (I - V) في سلم دو الكبير.
- ج٣: من م (٣٩-٥٤) ويدور حول سلم لا الكبير ثم ينتهي بقفلة تامة فيه.
- ج٤: من م (٥٥-٧٣) وينتهي أيضاً بقفلة تامة في سلم لا الكبير.
- تصوير لـ ج٣: من م (٧٤-٨٩) ويدرو في سلم فا الكبير ثم ينتهي بقفلة تامة فيه.
- وصلة قصيرة: من م (٩٠-٩٢)
- إعادة حرفية لـ ج١: من م (٩٣-١١٦) وهي تتطابق تماماً مع ج ١

المشاكل التكنيكية والتعبيرية ومتطلبات الأداء:

- ج١: من (١-٢٦):

يتحكم عازف البيانو الأول في الجزء الأول من الرقصة لوجود إيقاع السامبا المسيطر في اليد مع اللحن الأول والرئيس للرقصة في اليد اليمني.

ويتطلب من العازف الآتي:

التمرين المستمر لاستيعاب إيقاع السامبا 'وتنصح الباحثة على التدريب أولاً بالنقر على الخشب للإحساس بالإيقاع عن طريق أداء الضغط (<) المدون من المؤلف ثم أدائه علي البيانو باليد اليسرى فقط ثم البدء في التمرين على اليدين معاً وببطء شديد للتمكن من أداء إيقاع الأعرج بسلاسة والناتج عن عزف اليدين سوياً ثم التدرج في السرعة للوصول لإيقاع السامبا المطلوب .

إن الناتج السمعي الذي يجب أن يكون في عقل ووجدان عازف البيانو الأول هو إيقاع السامبا، وذلك طوال فترة أدائه لتلك الرقصة المميزة من متتالية ميلو وفي رأي الباحثة إنه يجب عدم التهاون من العازف ولو للحظة عن سماع هذا الناتج السمعي في أذنيه وإلا سوف يفقد اندماجه مع عازف البيانو الثاني .Second Piano

أداء السكتات المدونة في اليد اليمني من م(٣-٢٦) تتطلب من العازف التمرين على اليد اليمنى وحدها مع اعتبار لأهمية وضرورة السكتات بالرغم من قصرها إنها تُعد جزءاً لا يتجزأ من اللحن الأساسي وهو السينكوب من صلب النمط الإيقاعي للرقصة مع التركيز وبدقة شديدة علي الأقواس القصيرة Slur

يتطلب أداء الأوكتافات باليد اليمنى من م (٣-٢٦) إلى رسغ حر Free Wrist مع التمرين علي القفزة السريعة (مسافة سابعة) الموجودة في م (٩) واستخدام الدواس الأوسط Middle Pedal لاستمرار أوكتاف (فا) باليدين معاً بينما تنطلق اليدين بالنغمات السلمية الصاعدة بعدها مباشرةً في م (١٧).

تقترح الباحثة في (ج١) تصور مختلف للعلامات التعبيرية عما هو مدون بالنوتة الموسيقية كالآتي:

يبدأ العازفان الإيقاع الرئيس بدرجة صوت قوي (f) من م(١-١٠) بينما في النوتة الأصلية (ff) ثم الأداء بصوتٍ خافت (p) من م (١١-١٦) بينما هي في النوتة الأصلية (mp) ثم يتدرج الصوت في م (١٧، ١٨) ليُصبح قوي جداً (ff) من م(١٩-٢٦) وذلك ليكون إعادة اللحن الأساسي له رونق برّاق وخاص به.

- ج٢: من م (٢٧-٣٨):

ويظهر اللحن الثاني لهذه الرقصة بالبيانو الثاني في اليد اليمنى من م (٢٧-٣٨) بينما يؤدي البيانو الأول دور المصاحب عن طريق تآلفات ونغمات متكررة ومتبادلة بين اليدين وذلك يتطلب من عازف البيانو الأول تقليل الصوت إلى المتوسط (mf) والثبات عليه لإتاحة الفرصة لعازف البيانو الثاني من الانفراد باللحن الثاني للرقصة في هذا الجزء، كما يتطلب من عازف البيانو الثاني أن يؤدي هذا الجزء بصوت قوي (f) وليس متوسط القوة (mf) مثلما هو مدون في النوتة الأصلية وقد قامت الباحثة بتغييره في النوتة، ثم ينتهي هذا الجزء بصوتٍ قوي جداً (ff) من عازفى البيانو معاً.

- ج٣: م (٣٩-٥٤):

يبدأ عازف البيانو الثاني بأداء اللحن الثالث في هذه الرقصة من م (٣٩-٤٦) وهو عبارة عن تآلفات في اليد اليمنى ثم أوكتافات مع إيقاع مميز في اليد اليسرى وهو مشابه للإيقاع الشرقي وتنتهي الجملة على شكل سؤال في م (٤٦) بالركوز علي نغمة (مي) أوكتاف.

يلاقي عازف البيانو الأول مشكلة تكنيكية في كيفية اختيار أرقام أصابع مريحة من م(٤١-٤٦) وتقترح الباحثة أرقام أصابع مناسبة ومتوازنة لكلتا اليدين معاً.

من م (٤٣-٤٦) عبارة عن أربع موازير تؤديها اليدان بشكلٍ شبه سلمي عكسي مما يتطلب من العازف التدريب علي هذه الموازير ببطء وبلمسٍ متقطع Portato لمعرفة التامة بالنغمات أولاً ثم تعديل اللمس إلى لمسٍ غير متصل non-legato كما هو مطلوب والتدرج بالسرعة للوصول للسرعة المطلوبة ونفس الشيء يتكرر من م (٧٨-٨١).

من م (٤٧-٥٤):

يكرر عازف البيانو الأول نفس اللحن الثالث الذي قام بأدائه عازف البيانو الثاني من م (٣٩-٤٦) مع انتهاء الجملة على شكل جواب في م (٥٤) عن طريق الركوز علي نغمة (لا) أوكتاف باليد اليمنى.

ويتطلب (ج٣) من عازف البيانو الثاني أن يؤدي اللحن من م (٣٩-٤٦) بصوتٍ قوي (f) بينما يؤدي عازف البيانو الأول تلك الموازير بصوتٍ متوسط القوة، أما من م (٤٧-٥٤) يحدث العكس عندما يكرر عازف البيانو الأول نفس اللحن فيجب أن يؤديه بصوتٍ قوي (f) بينما يؤدي عازف البيانو الثاني هذه الموازير بصوت متوسط القوة (mf).

ج٤: من (٥٥-٧٣):

يُعد هذا الجزء بمثابة حوار بين عازفي البيانو الأول والثاني وفيه يسيطر الباص المستمر Bass Continue في اليد اليسرى للبيانو الأول من م (٥٥-٧٢) ثم تؤدي اليد اليمنى اللحن الرابع في الرقصة من م (٥٨-٧٣) ويتطلب هذا الجزء من العازف التمكن من أداء اليد اليسرى بسلاسة عن طريق التمرين عليها بمفردها ثم تدريب اليد اليمنى معها ببطء لاستيعاب السينكوب الموجود في بداية م (٦٠) وأيضاً في م (٦٦، ٦٨).

من الملاحظ أيضاً في هذا الجزء تسلط الإيقاع السينكوبي بين عازفي البيانو الأول والثاني من م (٥٥-٧٢) فيجب علي العازفين الحرص علي أداء هذا الجزء بصوتٍ خافت جداً (pp) وتركيز كلٍ منها في إيقاعاته المختلفة وهي:

- البيانو الأول

- البيانو الثاني

يتطلب أيضاً من عازف البيانو الأول أداء أنواع اللمس المختلفة فنجد في م(٥٨، ٥٩) يتطلب لمس متصل Legato باليد اليمنى بينما م (٦٠، ٦١) تؤدِّي بلمسٍ متقطع Portato في اليد اليمنى.

ولكن يسيطر اللمس المتصل Legato على اللحن من م (٦٢-٧١) في آلتي البيانو معاً.

إعادة حرفية لـ ج١: من م (٩٣-١١٦):

يؤدي البيانو الأول والثاني نفس التفاصيل الموسيقية التي كانت موجودة في (ج١) فيما عدا الموازير من م (١٠٩-١١٦) يؤديها عازفا البيانو الاثنين بصوتٍ قوي جداً جداً (fff) لختام هذه الرقصة الحيوية النشطة.

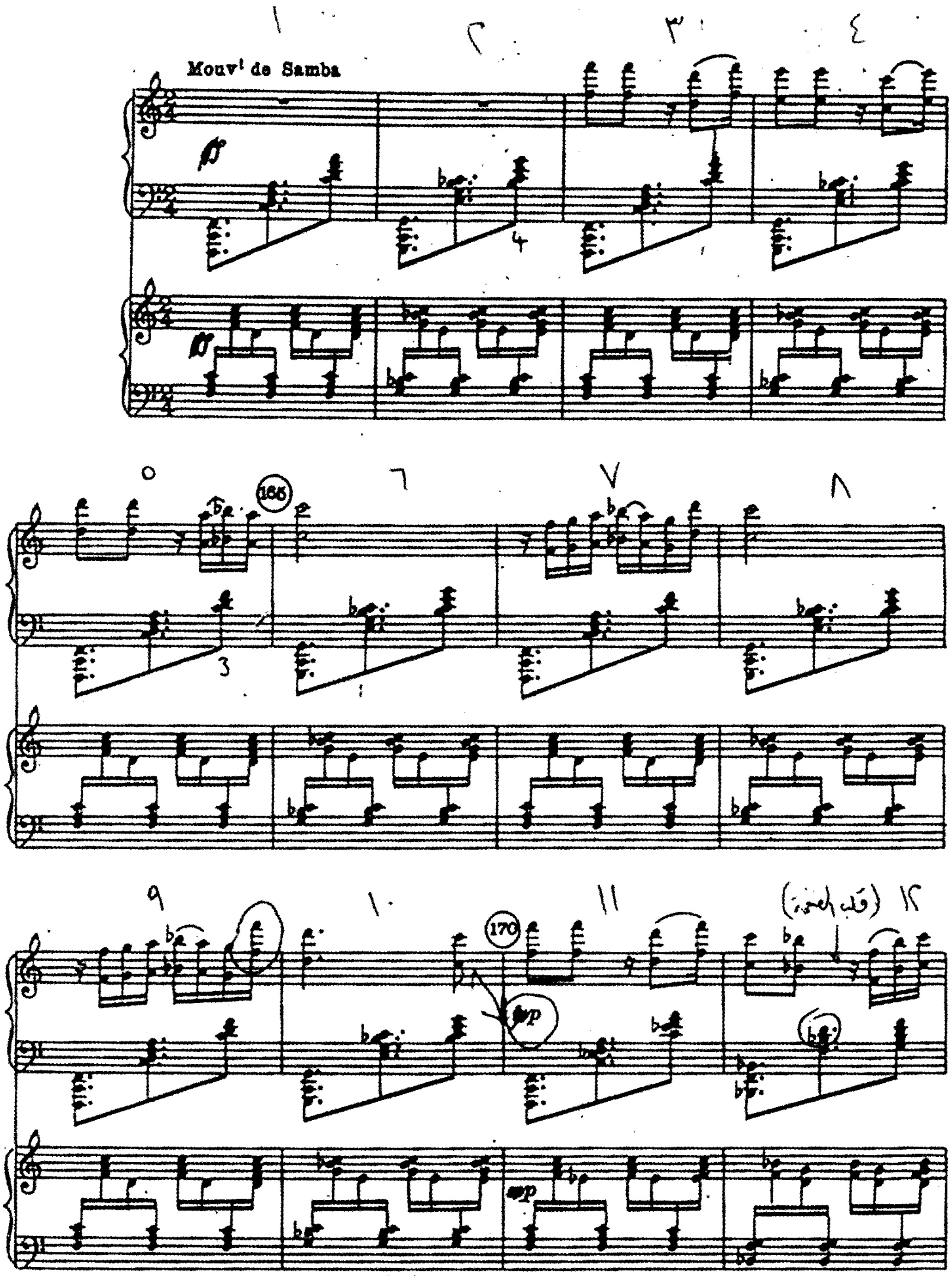
المراجع العربية:

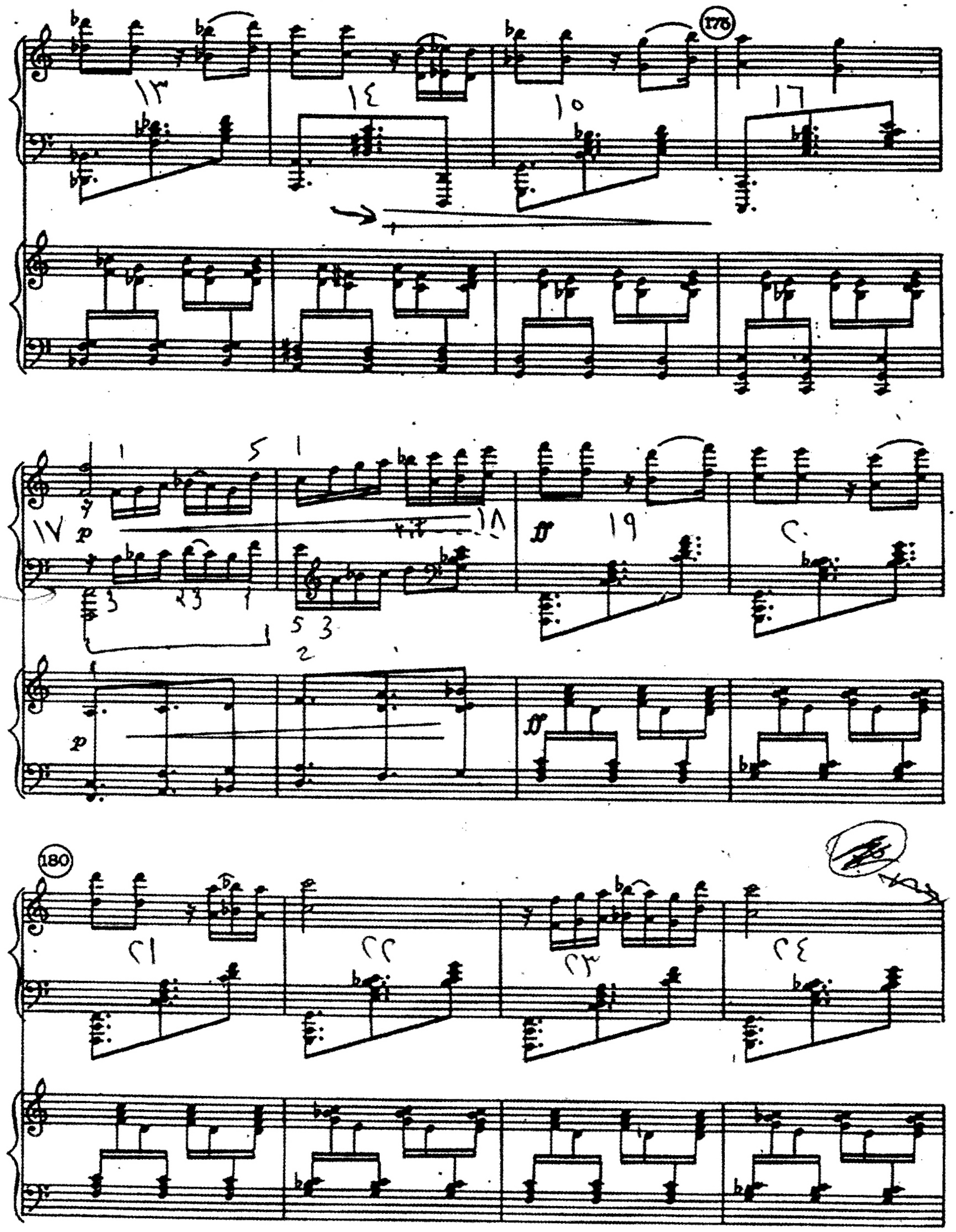
- أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، القاهرة –وزارة الثقافة – المركز القومي –دار الأوبرا المصرية 1992. –
- بول هنري لانج: الموسيقي في الحضارة الغربية من بيتهوفن إلى أوائل القرن العشرين ترجمة: د. أحمد حمدي محمود، مراجعة: د. حسين فوزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- ثيودرو م. فيني: تاريخ الموسيقي العالمية، ترجمة: سمحة الخولي – جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٢.
- كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية –ترجمة سمحة الخولي –القاهرة –دار النهضة العربية 1964. –
- محيط الفنون: ٢ الموسيقى، دار المعارف بمصر –القاهرة –سنة ١٩٧١.

المراجع الأجنبية:

- Hansen, S., Peter, An Introduction to the Twentieth Century Music, London, Allyn and Bacon, Inc, 1961.
- James Friskin and Irwin Freunlich Music for the piano A Handbook of concert and Teaching Material from 1580 to 1952, New York, 1973.
- Michael Hurd: The Oxford Junior Companion to Music based on the original publication by Percy Scholes, Chancellor Press. Michelin House, London, 1991.
- Michael, Kennedy: The Concise Oxford Dictionary of Music. Oxford University Press. N.Y. 1994. P. 761.
- Sadie, Stanley: The new Grove Dictionary of Music and Musicias London, Macmillion Publishers, 1980.

III. Brazileira




176
180


185
mf
190
195

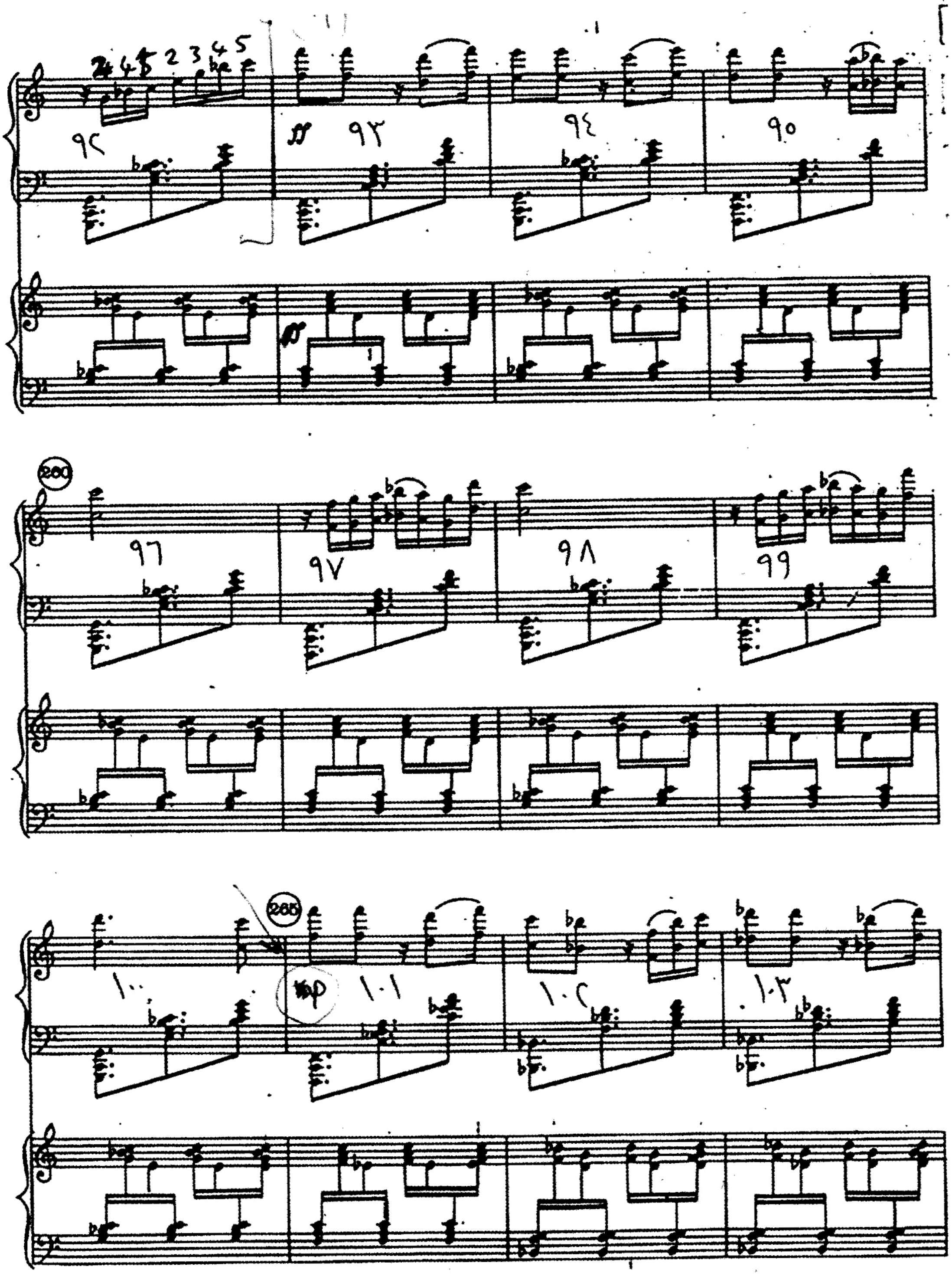

200
mf
205
mf
210
f

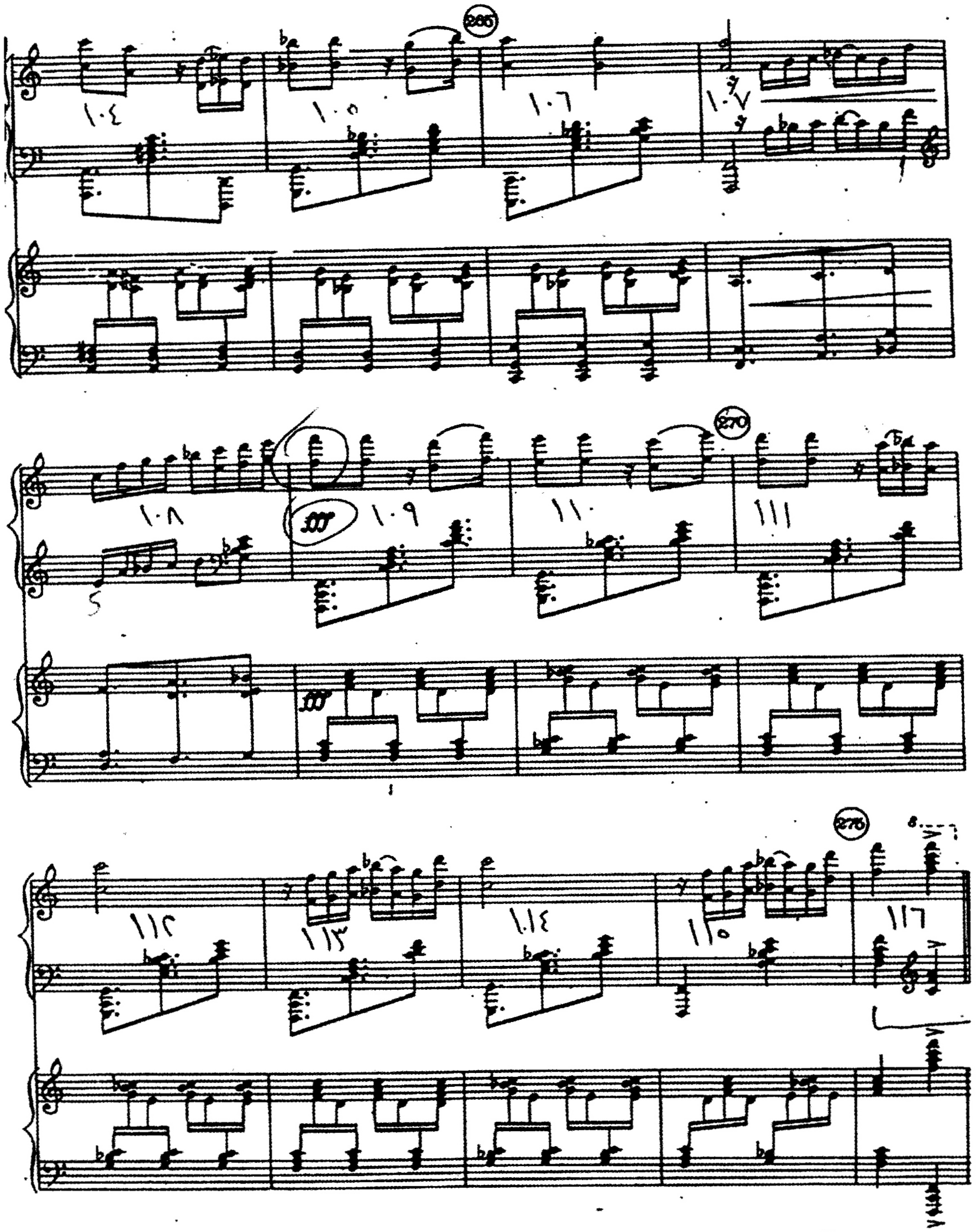

8
215
pp
220
225



230
235
mf
f


240
245
250
mf
f


٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
200
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠
205
mp
١٠١
١٠٢
١٠٣



DELARD & Cie. Imp. Paris.

Imprimé en France (Mars 1945)

R.D.7538

E.A.S.14.914.

دراسة تحليلية لأسلوب كل من صفر على وعبد المنعم الحريرى فى صياغة قالب السماعى

عرفت مصر فى أواخر القرن التاسع عشر. قالب السماعى وغيره من صيغ الموسيقى الآلية البحتة مثل الدولاب. والبشرف. واللونجا. والتحميلة. والتى انتشرت فى مصر مع انتشار الفرق الموسيقية التركية تحديداً. فقد تأثرت الموسيقى المصرية تأثراً واضحاً بالموسيقى التركية. وسارت فى أواخر القرن التاسع عشر عهد الخديوى إسماعيل نحو أبواب جديدة. ومسارات مختلفة من خلال الإهتمام بالموسيقى الآلية البحتة. والتى لم يكن لمصر نصيباً فيها قبل ذلك حيث لم ينتعش إلا الغناء فقط فى مصر وذلك فى بدايات القرن التاسع عشر بعد أن كان راكداً طوال حكم المماليك. فعرفت مصر ألواناً من الفن الشعبى فى حفلات الأعياد الدينية والقومية. والحفلات العامة والخاصة. وارتبط بتلك المناسبات وغيرها طوائف معينة من المغنيين والمؤدين فظهر المداحون. والمنشدون. والدراويش. والعوالم. والصهبجية. وغيرهم.

أيمن محفوظ محمد
كاتب من مصر

وخلال القرن التاسع عشر بدأ الفن الموسيقى المصرى يخطو خطوات واسعة نحو التقدم وساعد على ذلك زيادة اتصال مصر بجيرانها من البلاد الإسلامية وخاصة تركيا التى كانت حينذاك مقراً للخلافة. ومركزاً للفنون الإسلامية فى الشرق. ولقد تكررت رحلات بعض الموسيقيين المصريين. كما وفدت إلى مصر الفرق التركية. ويذكر التاريخ أن " الخديوى إسماعيل " كان محباً أيضاً للموسيقى التركية. فلقد جلب من الأستانة فرق تركية استفاد منها الموسيقيين المصريين كثيراً وأخذوا عنها كثيراً من الألحان. والسماعيات والبشارف التى لا تزال كنزاً نفيسا إلى يومنا هذا. وقالب السماعى يتشابه كثيراً مع قالب البشرف إلا أن خانات السماعى أصغر من خانات البشرف .

فهو صورة مصغرة من قالب البشرف. وإن كان السماعى أبسط من حيث الصياغة والتركيب البنائى عن البشرف. حيث يتكون السماعى من خمسة أجزاء فى الغالب مقدمة. تسليمة. خانة ثانية. إعادة التسليمة. خانة ثالثة. إعادة التسليمة. خانة رابعة. إعادة التسليمة كما أن السماعى يختلف فى الشكل العام والبناء الفنى عن كل من قالب الدولاب. واللونجا. والتحميلة. والتى لكل منها بناء فنى خاص بها يميزها عن غيرها من القوالب الموسيقية الآلية الأخرى.

ومن مميزات قالب السماعى أنه يُعد من أكثر الصيغ الآلية انتشاراً فى الموسيقى العربية. حيث كان يُستهل به

الوصلات الغنائية. كما أنه يمتاز بوجود جمل موسيقية بسيطة وسلسة. كما أنه يعمل على تهيئة العازفين وجذب انتباه المستمعين، والذى كان يليه غناء المنشدين أو المغنى المنفرد. ومن أشهر المؤلفين الذين قاموا بتأليف السماعى من الأتراك : جميل بك الطنبورى، طانيوس أفندى، عزيز دده، نورى أفندى. ومن المصريين : صفر على، إبراهيم العريان، عبد المنعم الحريرى، محمد القصبجى، جورج ميشيل، عبد المنعم عرفة.

مشكلة البحث :

على الرغم من أن قالب السماعى له بناء فنى يتميز به عن القوالب الآلية الأخرى. إلا أن قالب السماعى عند "صفر على" يختلف عنه عند "عبد المنعم الحريرى" بحكم أن لكل منهما أسلوب خاص فى تأليف قالب السماعى. لذا رأى الباحث أنه بالأهمية بما كان التناول بالدراسة والبحث أسلوب كل من صفر على وعبد المنعم الحريرى بغرض استخلاص سمات قالب السماعى عند كل منهما.

أهداف البحث وأهميته :

- التعرف على أسلوب "صفر على" من خلال سماعى نهاوند لصفر على "عينة البحث".

- التعرف على أسلوب " عبد المنعم الحريرى " من خلال سماعى نهاوند عبد المنعم الحريرى (عينة البحث).

أسئلة البحث :

١- ما هو أسلوب صفر على في صياغة قالب السماعي من خلال (عينة البحث) ؟.

٢- ما هو أسلوب عبد المنعم الحريرى في صياغة قالب السماعي من خلال(عينة البحث) ؟.

٣- ما هى أوجه التشابه والاختلاف عند كل منهما فى صياغة قالب السماعى ؟.

منهج البحث :

يتبع هذا البحث منهج التحليل الوصفى " تحليل محتوى".

أولاً : الجانب النظرى :

تمهيد :

يُعد قالب السماعى صيغة من صيغ التأليف الموسيقى الآلية. وهو من أكثر الصيغ الآلية انتشاراً فى الموسيقى المصرية. والسماعى عادة يُعزف بعد البشرف أو بعد الوصلة الغنائية أو قبلها، وذلك فى جلسات الاستماع والطرب فى الموسيقى العربية التقليدية، ولكنه يتميز عن البشرف بأنه أكثر نشاطاً حيث تزداد السرعة وخاصة فى الخانة الأخيرة من السماعى. وهو يتكون من خمسة أجزاء رئيسة كل جزء منها يسمى (خانة) ويفصل بين كل خانة وأخرى جزء يتكرر بينهم يسمى (التسليم) ويرتبط السماعى عادة بإيقاع السماعى الثقيل. حيث توزن الخانات الأولى والثانية والثالثة والتسليم على ميزان السماعى الثقيل أو الأقصاق السماعى. أما الخانة الرابعة والأخيرة فتوزن على ميزان ثلاثى.

البناء العام لصيغة السماعى التقليدية :

أسلوب تأليف السماعى يتم عادة على أسلوب صيغة البشرف حيث إن قالب السماعى هو صورة مصغرة من قالب البشرف. وبنائه الفنى كما يلى :

- الخانة الأولى : يُطلق على الخانة الأولى. باللغة التركية اسم (برينجكى) وتبدأ بعرض المقام الأصلى. والمؤلف منه السماعى وذلك فى نغمات بطيئة يكثر فيها الركوز والاستقرار على الجنس الأول من المقام أى جنس الأصل أو الجذع. وذلك دون أية تحويلات أو انتقالات مقامية. فيكون التركيز على المقام الأصلى من خلال جمل موسيقية بسيطة وسلسة توضح المقام الأساسى إلى أن تأتى جملة موسيقية بمثابة قنطرة أو جملة ربط. وذلك للربط بين نهاية الخانة الأولى والتسليم فتكون بمثابة التمهيد للدخول فى التسليم ولختام الخانة الأولى ببراعة الاستهلال. إلى جانب التركيز على المقام الأساسى.

- الخانة الثانية : يُطلق على الخانة الثانية بالتركية (إيكنجى) ويتناول فيها المؤلف جملاً موسيقية

تكون من جنس المقام الأساسى للسماعى. وإن كان هناك أى تحويل مقامى فيكون من خلال تحويل مباشر من خلال التطرق إلى مقامات قريبة من نفس فصيلة المقام الأساسى للسماعى. ثم يتناول المؤلف جملاً موسيقية تقترب به للمقام الأساسى تمهيداً للرجوع إلى المقام الأساسى. وختام الخانة الثانية. ثم العودة للدخول مرة أخرى إلى التسليم.

- الخانة الثالثة : يُطلق على الخانة الثالثة بالتركية (جينجى)، وهذه الخانة بمثابة استعراض لقدرات المؤلف وبراعته ومهارته على الصياغة الموسيقية. حيث يعتمد فيها المؤلف الوصول والتحليق فى النغمات العليا أى منطقة الجوابات (الديوان الثانى) الحاد للمقام الرئيس. وتحتاج هذه الخانة إلى تقنية عالية فى الأداء والعزف من العازفين وتعتبر أيضاً الخانة الثالثة هى خانة التفاعلات اللحنية من حيث طريقة المزج والتركيب الموسيقى بين مختلف الأجناس الموسيقية المختلفة.

- الخانة الرابعة : يُطلق على الخانة الرابعة بالتركية (درنجى) وهى بمثابة قسم إعادة العرض حيث يتم فيها استعراض كامل للمقام الرئيس المؤلف والوصول إلى قرارات المقام وجواباته من خلال إبداع جمل موسيقية نشيطة وبسيطة وخالية من أية تعقيدات فنية. كما يستخدم المؤلف التتابعات اللحنية بكثرة ولكن أهم ما يميز الخانة الرابعة هو تغيير الميراث الموسيقى وزيادة السرعة والذى يعطى لها لوناً وطابعاً خاصاً يختلف عن باقى خانات السماعى والتسليم. وعادة ما تنتهى هذه الخانة بجمل موسيقية يكون ركوزها على أساس المقام الأساسى أو جوابه. والدخول السلس والمستساغ تمهيداً للعودة إلى التسليم. كما أنه فى بعض الأحيان يختتم السماعى بانتهاء عزف الخانة الرابعة وخاصة إذا كان الركوز على جواب المقام مثل سماعى راست القصبجى.

- التسليم : ويسمى أيضاً بالسنيو $ويكون فى المقام الأساسى المؤلف منه السماعى. وتكون فيه الجمل الموسيقية جملاً بسيطة وقصيرة ومتميزة وسلسة وأكثر تشويقاً من جميع الجمل الموسيقية الأخرى لخانات السماعى. حيث إنه يتكرر دائماً بين كل خانة وأخرى من الخانات الأربع. وتكون عدد الموازير المكونة للتسليم فى العادة أقل من عدد الموازير للخانات الأربع لقالب السماعى و كما أنه إذا أدخل المؤلف بعض التحويلات المقامية والنغمية. فيجب أن تكون بسيطة. وتبرز الطابع الأصلى للمقام الأساسى دون الابتعاد عنه.

مراحل تطور قالب السماعى :

للسماعى مراحل تطور يمكن تقسيمها كالتالى :-

- المرحلة الأولى : وهى مرحلة السماعيات العربية القديمة حيث يوجد بعض السماعيات من التراث القديم وهى مجهولة المؤلف، وهو ما يرجح أن جذور هذا القالب قد تكون عربية الأصل، حيث وجد سماعى البياتى التقليدى المشهور مدوناً بالطريقة التركية منسوباً إلى العرب حيث كتب عليه "سماعى عربى قديم".

- المرحلة الثانية : وهى مرحلة السماعيات التقليدية وهم نوعان :-

  - النوع الأول : سماعيات تتكون من أربع خانات وتسليم حيث تصاغ الثلاث خانات الأولى والتسليم فى ميزان مركب $\frac{10}{8}$. بينما تُصاغ الخانة الرابعة فى ميزان ثلاثى كالسربند، أو السنكين السماعى. وقد صاغ مثل هذه السماعيات مؤلفين أتراك ومصريين مثل طانيوس أفندى فى تركيا. وإبراهيم العريان وصفر على فى مصر.

  - النوع الثانى : سماعيات تتكون من أربع خانات وتسليم ولكن تصاغ جميع الخانات والتسليم على ميزان واحد وهو سماعى دراج مثل (سماعى دارج راست) لعبد المنعم عرفة.

- المرحلة الثالثة : وهى مرحلة السماعيات غير

التقليدية، والتى خرج فيها التركيب والبناء الفنى لصيغة السماعى عن البناء التقليدى الشائع لصيغة السماعى ومن هذه السماعيات على سبيل المثال : كردى ساز سماعى، وتأليف ججلبينك (تركى)، سماعى عراق محمد أغا (تركى)، سماعى ماهور (أنعام لبيب)، سماعى كرد عفت تأليف محمود عفت المصرى.

الحياة الفنية لصفر على :

وُلد الموسيقار " صفر عبد الرحيم عبده على " والشهير باسم " صفر على " فى عام (١٨٨٤). وتعلم بالقاهرة ثم عُين موظفاً بوزارة المالية. ولكنه واصل دراستة أثناء عملة موظف فى مدرسة الحقوق الفرنسية. ومدرسة التجارة بالفترة المسائية وحصل منها على الشهادة العليا . فانتقل بعدها للعمل بوزارة الخارجية لإجادته للّغتين التركية والفرنسية ثم انتقل بعدها إلى وزارة المعارف. حيث عين مفتشاً للأناشيد. كما اشترك فى تأسيس معهد الموسيقى العربية (معهد فؤاد الأول) وكان عضواً بمجلس إدارته. ثم وكيلاً له. وعُهد إليه بتدريس قواعد الموسيقى العربية. وتعليم العزف على آلة العود.

يُعد صفر على من أوائل المصريين الذين اتجهوا إلى التأليف الموسيقى. حيث كتب العديد من البشارف، السماعيات، المارشات، الدواليب، بالإضافة إلى مقطوعات موسيقية فى صيغ موسيقية حرة. كما قام صفر على بتلحين نشيد اسلمى يا مصر إننى الفدا " وهو نشيد ثورة عام (١٩١٩). كما أنه قام بتلحين بعض الطقاطيق مثل : طقطوقة "رنة خلخالى يامه وانا نازلة أملا البلاص"، قامت بغنائها المطربة "رتيبة أحمد"، كما قام بتلحين روايتين غنائيتين منها "أميرة صغيرة" عام (١٩١٦). ووضع فيها أول ديالوج غنائى. كما لحن عدداً من المونولوجات منها (دلوعة العشاق)، ومنولوج "صوت الحرية"، ومن أشهر الأغانى التى قام بتلحينها "مال قلبك على قاسى"، "ياسيد الملاح يا فاتن الغزلان"، "يا ريت زمانك وزمانى"، كما لحن حوالى خمسين نشيد وأغنية وطنية مثل : "يا زعيماً فضله فى كل واد"، "شفتك وشفت الهلال".

يعتبر صفر على من أوائل الذين نادوا بتدريس الموسيقى بالمدارس وقد كان الموسيقار صفر على أستاذاً فى علم قواعد الموسيقى العربية وتخرج على يديه عدداً من الموسيقيين البارزين منهم على سبيل المثال : عبد الحليم نويرة، عبد الحميد توفيق زكى، إسماعيل شبانة، وقدم دراسات عن تاريخ الموسيقى العربية، وكتب عدة مقالات موسيقية، وتوفى صفر على فى الخامس من مايو عام (١٩٦٢).

الحياة الفنية لعبد المنعم الحريرى :

عبد المنعم الحريرى وهو عازف فيولية وملحن ومؤلف موسيقى مصرى ولد فى يوم ٢٩ من شهر فبراير عام ١٩٢٤ بمدينة القاهرة. لأسرة موسيقية عريقة. وقد تلقى دروسه الأولى فى الموسيقى على يد أخيه الأكبر "مصلح الحريرى"، واستطاع وهو فى التاسعة من عمره أن يتقن العزف على آلة العود وأن يحفظ الكثير من الموشحات والأدوار. ثم التحق بعد ذلك بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية. حيث درس عزف آلة الكمان على يد الأستاذ الإيطالى "أرميناك"، وقد بدأ عبد المنعم الحريرى عمله كموسيقى محترف من خلال عمله بفرقة المطرب إبراهيم حموده، ثم عمل مع كل من المطرب عبد الغنى السيد ثم المطرب فريد الأطرش وكذلك المطربة فتحية أحمد، وبعد ذلك أنضم لفرقة المطرب الكبير صالح عبد الحى، ثم عمل عبد المنعم الحريرى بعدها أيضاً مع الفرقة الموسيقية المصاحبة للموسيقار محمد عبد الوهاب، وشارك معه فى عزف أغانى فيلم "ممنوع الحب" كما اتجه أيضاً عبد المنعم الحريرى إلى تأليف المقطوعات الموسيقية. وفى عام (١٩٤٧) التحق عبد المنعم الحريرى بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية وفى العام نفسه عمل كعازف فيولينة مع الفرقة الموسيقية المصاحبة لسيدة الغناء العربى أم كلثوم، وفى عام (١٩٤٩) تخرج عبد المنعم الحريرى من المعهد العالى للموسيقى المسرحية. وفى عام (١٩٥٨) اتجه إلى التلحين فلاقى كل التشجيع من الموسيقار محمد عبد الوهاب. وكان من أهم المطربين الذين غنوا ألحانه على منهم : إسماعيل شبانه، أحمد سامى، عادل مأمون، عبد الغنى السيد، شفيق جلال، محمد قنديل، هانى شاكر. ومن المطربات : أحلام، سعاد محمد، سعاد مكاوى، فايزة أحمد، ليلى مراد، هدى سلطان، إيمان الطوخى.

عمل عبد المنعم الحريرى أستاذاً لآلة الفيولينه فى المعهد العالى للتربية لمدة عشرين عاماً. كما قام بتدريس الموشحات بالمعهد العالى للموسيقى العربية. وفى عام (١٩٨٠) قام بتدريب فرقة الإنشاد الدينى التى أنشأها المعهد بالإضافة إلى ذلك فقد كتب عبد المنعم الحريرى العديد من

المقطوعات الموسيقية منها : رقصة الربيع،

هدية، نجوى، سامبا، ميمى، أفراح، سمارة، عيون حبيبى، شرقيات، سحر الشرق. كما كتب العديد من السماعيات من أشهرها سماعى حجاز كار كرد وسماعى نهاوند وغيرها من السماعيات، وظل عبد المنعم الحريرى يؤدى دوره بإخلاص شديد فى الحياة الموسيقية المصرية حتى آخر لحظة من حياته. وحتى توفى فى السادس عشر من فبراير عام ١٩٨٩ عن عمر يناهز الخامسة والستين.

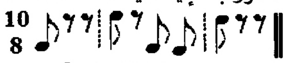
ثانياً : الجانب التحليلى لسماعى نهاوند "صفر على" :

- القالب : قالب السماعى.

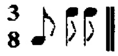
- المقام : مقام نهاوند الكردى على درجة الراست (دو).

- الميزان : مركب ١٠/٨

- الضروب الإيقاعية المستخدمة : سماعى ثقيل.



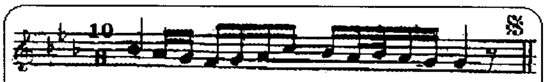
سماعى سربند.



-يتكون سماعى نهاوند لصفر على من أربع خانات وتسليمة تكرر بعد كل خانة.

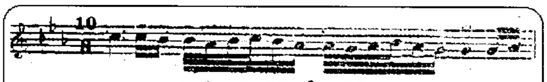
- عدد الموازير : (٦١ مازورة).

- أولاً : الخانة الأولى : موازير (١- ٤) وهى عبارة موسيقية مكونة من أربعة أطقم. يظهر فيها مقام نهاوند الكردى على درجة الراست (دو) وذلك فى مازورتى (١، ٢)، ثم يليه استعراض لمقام نهاوند الكردى فى مازورة (٣)، وتنتهى العبارة الموسيقية بقفلة نصفية فى مقام نهاوند الكردى حيث الركوز على درجة غماز المقام وهى درجة النوى (صول) وذلك فى مازورة رقم (٤) كما هو فى الشكل رقم(١).



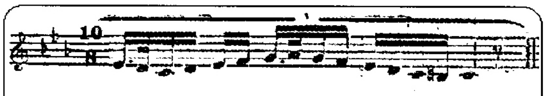
شكل رقم (١) مازورة (٤)

- التسليم : من موازير (٥ ـ ٩) وهى الخانة التى تلى الخانة الأولى فى قالب السماعى، وهى تتكون من عبارة مطولة وتبدأ بجنس فرع المقام وهو جنس الكرد على درجة النوى (صول) وذلك فى مازورة (٥) وكما هو موضح فى الشكل رقم (٢).



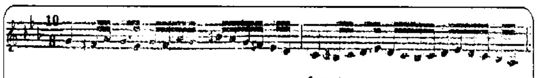
شكل رقم (٢) مازورة (٥)

- وفى موازير (٦ـ ٩) استعراض لمقام النهاوند الكردى، والركوز على الدرجة الأساسية للمقام بعد لمس درجة حسّاس المقام وهى درجة عربة الكوشت (سى)، ثم الركوز على درجة الراست (دو) وهى درجة الركوز الأساسية للمقام وذلك فى مازورة (٩)، كما هو موضح فى الشكل رقم (٣).



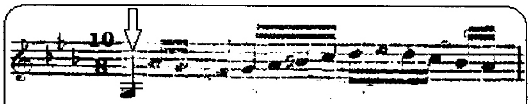
شكل رقم (٣) مازورة (٩)

- ثانياً : الخانة الثانية : موازير (١٠ـ ١٣) وجاءت فى أربعة أطقم، وهى عبارة موسيقية منتظمة تبدأ بظهور مقام النواتر فى مازورة (١٠)، ثم الركوز على درجة الركوز الأساسية للمقام النوأثر وهى درجة الراست (دو)، وذلك فى أناكروز مازورة (١١) وكما هو موضح فى الشكل رقم (٤).



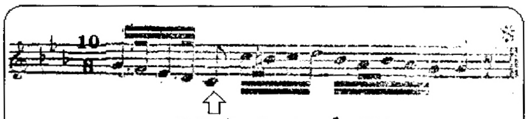
شكل رقم (٤) مازورتان (١٠-١١)

- ومن مازورة (١١) يظهر مقام شد عربان وهو تصوير لمقام الشهيناز على درجة اليكاه، ثم الركوز على الدرجة الأساسية لمقام شد عربان وهى دررجة اليكاه (صول)، وذلك على النوار الأول فى مازورة (١٢) وهو ما يبينه الشكل رقم (٥).



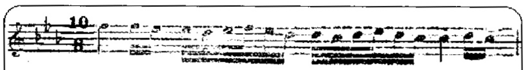
شكل رقم (٥) سهم يُشير إلى درجة الركوز مازورة (١٢)

- وفى موازرتى (١٢، ١٣) يظهر مقام نهاوند ذو الحسّاس والركوز على الدرجة الأساسية من المقام هى درجة الراست (دو)، وذلك على الضلع الثالث فى مازورة (١٣)، وتنتهى المازورة بظهور جنس الحجاز على درجة النوى (صول)، وهو جنس فرع مقام نهاوند ذو الحساس، وهو ما يوضحه الشكل رقم (٦).



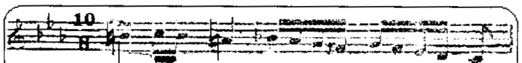
شكل رقم (٦) مازورة (١٣)

- ثالثاً : الخانة الثالثة : موازير (١٤ـ ١٧) وهى عبارة موسيقية منتظمة جاءت فى أربعة أطقم، وتبدأ بظهور مقام النهاوند فى منطقة الجوابات، حيث يظهر مقام النهاوند على درجة الكردان وذلك بالركوز على درجة الكردان فى مازورة (١٥)، كما هو موضح فى الشكل رقم (٧).



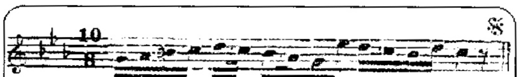
شكل رقم (٧) مازورة (١٥)

- وفى مازورة (١٦) يظهر مقام النكريز وهو أحد فصائل مقام النوأثر، ثم الركوز على الدرجة الأولى للمقام الأساسى فى مقام النكريز وهى درجة الراست (دو)، وذلك فى نهاية مازورة (١٦)، كما هو موضح بالشكل رقم (٨).



شكل رقم (٨) مازورة (١٦)

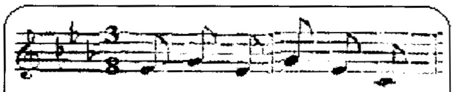
- وتنتهى الخانة الثالثة بظهور جنس الحجاز وظهور هيئة مقام نهاوند ذو الحسّاس مع الركوز على درجة جواب المقام وهى درجة الكردان (دو) فى المزورة (١٧)، كما هو موضح بالشكل رقم (٩).



شكل رقم (٩) مازورة (١٧)

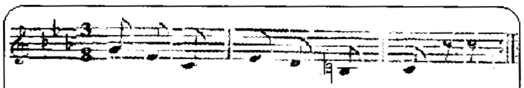
- رابعاً : الخانة الرابعة : موازير (١٨ـ ٦١) وهى فى ميزان ثلاثى مركب ٣/٨ وهو ضرب سماعى سربند أو السماعى الطائر، وتقسم الخانة الرابعة كالتالى :

أ ـ الجملة الموسيقية الأولى : موازير (١٨ـ ٢٥) ويظهر فيها جنس جذع مقام نهاوند الكردى وهو جنس النهاوند، مع ظهور أربيح المقام فى مازورتى (٢٤، ٢٥)، ثم الركوز على درجة الراست (دو) وهى الدرجة الأساسية للمقام فى المازورة (٢٥)، كما هو موضح فى الشكل رقم (١٠).



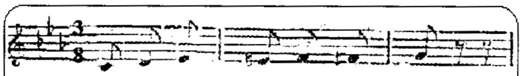
شكل رقم (١٠) مازورتى (٢٤، ٢٥)

ب ـ الجملة الموسيقية الثانية : موازير (٢٦ـ ٣٣) وفيها يظهر مقام نهاوند الكردى مع قفلة أربيجية فى مزورة (٣١)، ثم التسلسل هبوطاً من درجة عربة الكرد (مى) ولمس درجة الحسّاس عربة الكوشت (سى) فى مازورة (٣٢)، ثم الركوز على درجة الراست (دو) وذلك فى مازورة (٣٣)، وهو ما يوضحه الشكل رقم (١١).



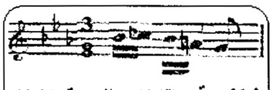
شكل رقم (١١) موازير (٣١ـ ٣٣)

جـ ـ الجملة الموسيقية الثالثة : موازير (٣٤ـ ٤١)، وهى بدورها تنقسم إلى عبارتين : العبارة الأولى : موازير (٣٤ـ ٣٧)، وهى عبارة موسيقية يظهر فيها أربيح مقام نهاوند الكردى للتأكيد على المقام الأساسى للسماعى، وفى موازير (٣٥ـ ٣٧) تظهر نغمات كروماتية من درجة الراست (دو) وصولاً إلى درجة النوى (صول)، كما هو موضح بالشكل رقم (١٢).



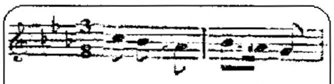
شكل رقم (١٢) موازير (٣٥ـ ٣٧)

- العبارة الثانية : موازير (٣٨ - ٤١) وفيها يظهر مقام الصبا على درجة النـوى (صول) حيث الركوز على درجة النوى فى مازورة (٤١)، كما هو موضح بالشكل رقم (١٣).



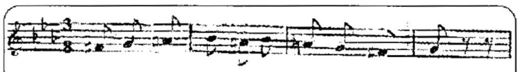
شكل رقم (١٣) مازورة (٤١)

هـ - الجملة الموسيقية الرابعة : موازير (٤٢ - ٤٩) وفيها يظهر مقام الصبا على درجة النـوى (صول) حيث الركوز على درجة النوى (صول) فى مازورة (٤٩)، كما هو موضح بالشكل رقم (١٤).



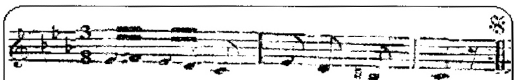
شكل رقم (١٤) مازورتى (٤٨، ٤٩)

و - الجملة الموسيقية الخامسة : موازير (٥ -٦١) وفيها يظهر جنس النهاوند على درجة النوى (صول) وذلك فـى مـازورة (٥٠)، كمـا هـو موضح بـالشكل رقم (١٥).



شكل رقم (١٥) موازير (٥٠-٥٣)

- وفـى موازيـر (٥٤ -٦١) يظهر مقام النوأثر. ثم الهبوط تـدريجياً لـدرجة ركوز مقام النوأثر فى مازورة (٥٩) مع الاستقرار على الدرجة الأساسية للمقام فـى مـازورة (٦١)، كما هـو مـوضح فـى الشكل رقم (١٦).



شكل رقم (١٦) موازير (٥٩-٦١)

ثالثاً : تحليل سماعى نهاوند "عبد المنعم الحريرى" :

- القالب : قالب السماعى.

- المقام : مقام نهاوند الكردى على درجة الراست (دو).

- الميزان : مركب $\frac{١٠}{٤}$

- الضروب الإيقاعية المستخدمة : سماعى ثقيل



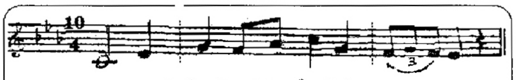
سماعى دارج.



- يتكون سماعى نهاوند لعبد المنعم الحريرى من أربع خانات وتسليمة بعد كل خانة.

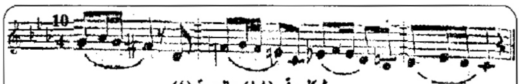
- عدد الموازير : (٣٠ مازورة).

- أولاً : الخانة الأولى : موازير (١- ٤) وهى عبارة موسيقية مكونة من أربعة أطقم. يظهر فيها جنس النهاوند للمقام الأساسى، ثم استعراض المقام نهاوند الكردى، والركوز على درجة الكردان (دو) درجة الركوز الأساسية للمقام فى منطقة الجوابات، وذلك على الضلع السادس من المازورة (٣)، والركوز على الدرجة الثالثة للمقام وهى درجة عربة كرد (مى) فى نهاية المازورة (٣)، كما هو موضح فى الشكل رقم (١٧).



شكل رقم (١٧) مازورة (٣)

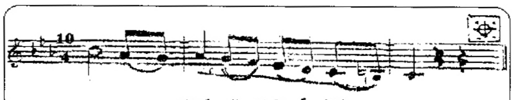
- وفى مازورة (٤) لمس درجة عربة الحجاز (فا (#، ثم العودة لدرجة الجهاركاه (فا)، ثم لمس درجة عربة بوسلك (مى)، ثم العودة لدرجة عربة الكرد (مى) وهو تلوين مقامى ينتهى بتأكيد جنس الجذع وهو جنس النهاوند والاستقرار على درجة الركوز الأساسية وهى درجة الراست (دو) وذلك فى نهاية مازورة (٤)، وذلك كما هو موضح فى الشكل رقم (١٨).



شكل رقم (١٨) مازورة (٤)

- يتسم الضرب الإيقاعى سماعى ثقيل بميزان مركب، إلا أن عبد المنعم الحريرى قام باستخدام نفس الضرب الإيقاعى السابق ولكنه استبدل وحدة الكروش بالنوار.

- تسليمة : من موازير (٥ـ ٨) وجاءت فى أربعة أطقم فى عبارة موسيقية منتظمة، تبدأ فى منطقة الجوابات لمقام النهاوند الكردى وتنتهى فى مازورة (٨) بتسلسل نغمى هابط فى مقام نهاوند الكردى وذلك من نغمة عربة حصار (لا) وحتى الوصول إلى درجة حسَّاس المقام وهى درجة عربة الكوشت (سى)، ثم الركوز على الدرجة الأساسية للمقام وهى درجة الراست (دو) وذلك فى نهاية مازورة (٨) كما هو موضح فى الشكل رقم (١٩).


شكل رقم (١٩) مازورة (٨)

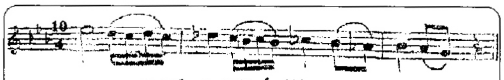
- ثانياً : الخانة الثانية : موازير (٩ـ ١٢) وجاءت فى أربعة أطقم، وهى عبارة موسيقية تبدأ بظهور جنس العجم على درجة النوى (صول)، ثم الركوز على درجة عربة الكرد (مى) فى مازورة (١٠) لإظهار هيئة مقام طرز جديد، وذلك كما هو موضح فى الشكل رقم (٢٠).


شكل رقم (٢٠) مازورة (١٠)

- وفى المازورة (١١) يظهر جنس نهاوند على درجة النوى (صول)، ثم الركوز فى نهاية المازورة على درجة عربة الكرد (مى) لإظهار هيئة مقام النهاوند الكبير، ثم تنتهى الخانة الثانية بعودة للمقام الأساسى وهو مقام نهاوند كردي وذلك بالهبوط فى تسلسل نغمى من بداية المازورة (١٢)، وتنتهى بالركوز على الدرجة الأساسية للمقام وهى درجة الراست (دو)، كما هو موضح فى الشكل رقم (٢١).


شكل رقم (٢١) مازورة (١٢)

- ثالثاً : الخانة الثالثة : موازير (١٣ـ ١٦) وتتكون من عبارة موسيقية منتظمة، وتبدأ بظهور جنس البياتى على درجة النوى (صول) وإظهار هيئة مقام عشَّاق مصرى المصور على درجة الراست (دو) حيث الركوز على درجة الكردان (دو) فى المازورة (١٤)، وفى المازورة (١٥) يظهر جنس صبا زمزمة على درجة النوى (صول)، كما هو موضح فى الشكل رقم (٢٢).


شكل رقم (٢٢) مازورة (١٥)

- وتنتهى الخانة الثالثة بتتابع نغمى هابط فى مقام نهاوند الكردى مع استخدام درجات أو نغمات أربيجية داخل المقام والاستقرار على الدرجة الأساسية للمقام وهى درجة الراست (دو) لتنتهى الخانة الثالثة بالعودة إلى المقام الأساسى للسماعى وهو مقام نهاوند الكردى، وذلك كما هو موضح بالشكل رقم (٢٣).


شكل رقم (٢٣) مازورة (١٦)

- رابعاً : الخانة الرابعة : موازير (١٧ـ ٣٠) يتغير الضرب الإيقاعى إلى سماعى دارج وبميزان ثلاثى بسيط $\frac{٣}{٤}$ ، وتتكون الخانة الرابعة من جملتين موسيقيتين :

أ- الجملة الموسيقية الأولى : موازير (١٧ـ ٢٤) وتنقسم بدورها إلى عبارتين : العبارة الموسيقية الأولى : موازير (١٧ـ ٢٠) وفيها يظهر جنس جذع المقام الأساسى (نهاوند الكردى)، مع الركوز على درجة الأساسية وهى درجة الراست (دو) فى نهاية المازورة (٢٠). العبارة الموسيقية الثانية : موازير (٢١ـ ٢٤) وفيها يظهر هيئة مقام النوأثر مع الركوز على

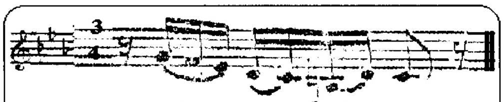
درجة النوى (صول) فى المزورة (٢٤).

ب ـ الجملة الموسيقية الثانية : موازير (٢٥ـ ٣٠) وهى جملة موسيقية غير منتظمة، وتبدأ بإظهار جنس الحجاز على درجة النوى (صول) فى المازورة (٢٦)، ومن ثم هيئة مقام النوأثر حيث لمس درجة عربة الحجاز (فا#) فى المازورة (٢٦) كما هو موضح فى الشكل رقم (٢٤).



شكل رقم (٢٤) مازورة (٢٦)

- يتصاعد اللحن فى منطقة الجوابات وذلك فى المزورة (٢٧، ٢٨)، ثم العودة بدءاً من الضلع الثانى للمازورة (٢٩) للمقام الأساسى نهاوند الكردى، يليه فى المازورة (٣٠) تسلسل نغمى هابط فى مقام نهاوند الكردى، ثم الاستقرار على الدرجة الأساسية للمقام وهى درجة الراست (دو) فى نهاية المازورة، كما هو موضح فى الشكل رقم (٢٥).



شكل رقم (٢٥) مازورة (٣٠)

نتائج البحث :

بعد أن قام الباحث بتحليل سماعى نهاوند لكل من صفر على، عبد المنعم الحريرى، استطاع أن يجيب على الأسئلة التى سبق طرحها فى المقدمة.

كان السؤال الأول :

- ما هو أسلوب صفر على من خلال عمله سماعى نهاوند؟.

الإجابة :

- تميز أسلوب صفر على فى قالب السماعى باستخدام عدد من المقامات العربية وبعض أجناس الموسيقى العربية، واستخدام المقامات الموسيقية المصورة حيث استخدم فى الخانة الأولى من السماعى المقام الأساسى الذى نهض على مقام نهاوند الكردى، وانتهت الخانة الأولى بقفلة نصفية لمقام نهاوند الكردى. كما استخدم فى خانة التسليم أو السينيو جنس الكرد على درجة النوى (صول)، ثم العودة للمقام الأساسى وهو نهاوند الكردى.

- أما فى الخانة الثانية للسماعى استخدام مقام النوأثر على درجة الراست (دو) ثم انتقل إلى مقام شد عربان وهو تصوير لمقام الشهيناز على درجة اليكاه (صول) وكذلك استخدام مقام نهاوند ذو الحسًّاس.

- أما فى الخانة الثالثة استخدم مقام النكريز وهو أحد فصائل مقام النوأثر كما استخدم جنس الحجاز على درجة النوى (صول).

- أما فى الخانة الرابعة والأخيرة من السماعى استخدم مقام نهاوند الكردى. وكذلك مقام الصبا المصور على درجة النوى (صول).

ثم استخدم جنس النهاوند المصور على درجة النوى ثم مقام النوأثر والذى اختتم به الخانة الرابعة.

- أظهر صفر على من خلال سماعى نهاوند صفر على سمات الغنائية والعذوبة التى يتميز بها طابع الموسيقى العربية من خلال عرض لمفردات المقام كاملاً ثم الانتقالات المقامية السلسة والمريحة للأذان سواء المقامات التى من نفس الفصيلة أو إلى المقامات التى من فصائل أخرى.

- كما استخدم أيضاً النغمات الأربيجية لبعض المقامات المستخدمة . وكذلك التسلسل النغمى الهابط للمقام للتأكيد على شخصية المقام المستخدم. هذا بالإضافة إلى استخدام النغمات الكروماتيكية.

- استخدم المؤلف صفر على ميزانين مختلفين كان الميزان الأول مركب $\frac{10}{8}$، وكان الضرب المصاحب سماعى ثقيل، استخدم فى الخانة الرابعة والأخيرة ميزان ثلاثى مركب $\frac{3}{8}$، وضرب سماعى سربند.

وكان السؤال الثانى :

- ما هو أسلوب عبد المنعم الحريرى من خلال عمله سماعى نهاوند ؟.

الإجابة :

- تميز أسلوب عبد المنعم الحريرى فى قالب السماعى باستخدام عدد من المقامات العربية المختلفة، كذلك بعض الأجناس الموسيقية. والمقامات الموسيقية المصورة. ففى الخانة الأولى من السماعى استخدم مقام نهاوند الكردى وكذلك التأكيد على جنس الجذع أو جنس الأصل لمقام نهاوند الكردى. أما فى خانة التسليم فقد استخدم مقام نهاوند الكردى ولكن فى منطقة الجوابات ثم التأكيد عليه من خلال العودة لجنس أصل المقام مرة أخرى والركوز على الدرجة الأساسية فى منطقة القرارات. وفى الخانة الثانية من السماعى استخدم جنس العجم المصور على درجة النوى (صول) لإظهار هيئة مقام الطرز الجديد. كما استخدم أيضاً جنس النهاوند على درجة النوى (صول) لإظهار مقام النهاوند الكبير. أما فى الخانة الثالثة تطرق إلى جنس البياتى المصور على درجة النوى (صول) لإظهار هيئة مقام العشّاق المصرى المصور على درجة الراست (دو) كما استخدم أيضاً جنس صبا زمزمة على درجة النوى (صول). وفى الخانة الرابعة والأخيرة من قالب السماعى تطرق إلى مقام نهاوند الكردى، ثم انتقل منه انتقالاً سلساً لهيئة مقام النوأثر. وتميزت الخانة الرابعة بحدة ألحانها حيث جاء بعض الجمل الموسيقية فى منطقة الجوابات مع استخدام أسلوب التلوين المقامى.

لقد تميز " عبد المنعم الحريرى " باستخدام المقامات بعدة طرق (أربيج، أشكال سلمية هابطة، التتابع). كما ظهرت أيضاً بعضاً من سمات الغنائية فى هذا السماعى. حيث كانت الجمل الموسيقية فى أغلبها ذات طابع غنائى.

كما استخدم المؤلف " عبد المنعم الحريرى " ميزانيين مختلفين فى سماعى نهاوند عبد المنعم الحريرى كان الميزان الأول مركب ١٠/٤، وكان الميزان الثانى ثلاثى بسيط ٣/٤ ، كما استخدم ضرب السماعى دارج فى الخانة الرابعة، وهو ضرب مختلف ومغاير عن الضرب المصاحب لجميع خانات السماعى بوجه عام.

وكان السؤال الثالث :

- ما هى أوجه التشابه والاختلاف عند كل منهما فى صياغة قال السماعى ؟.

الإجابة :

أولاً : أوجه التشابه :

- استخدم كل منهما مقام نهاوند الكردى فى تأليف قالب السماعى.
- استخدم كل منهما ضرب السماعى الثقيل، مع ملاحظة أن فى سماعى صفر على كان الميزان ١٠/٨ . بينما فى سماعى عبد المنعم الحريرى كان الميزان ١٠/٤.
- استخدم كل منهما المقام الأساسى المؤلف من السماعى وذلك فى الخانة الأولى وخانة التسليم.
- استخدم كل منهما مقامات موسيقية من فصائل مختلفة وذلك فى الخانة الثانية والثالثة والرابعة.
- استخدم كل منهما عدداً من الأجناس الموسيقية المصورة فى بعض من خانات قالب السماعى.
- استخدم كل منهما المقامات بعدة طرق (أربيج، أشكال سلمية هابطة).
- استخدم كل منهما التلوين المقامى فى بعض الجمل الموسيقية.
- استخدم كل منهما ميزانين مختلفين داخل قالب السماعى حيث صاغ كل منهما جميع خانات السماعى فى ميزان واحد ما عدا الخانة الرابعة حيث استخدم فى الخانة الرابعة ميزان آخر مغاير ومختلف لميزان الخانات الأخرى لقالب السماعى.
- اتسم أسلوب كل منهما بعرض لمفردات المقام كاملاً

ثم الانتقالات المقامية السلسة والمريحة للأذن.

- اتسم أسلوب كل منهما بالطابع الغنائى فى أغلب الجمل الموسيقية التى صاغها من خلال قالب السماعى.

- استخدم كل منهما البناء التقليدى لقالب السماعى (٤ خانات وتسليم).

ثانياً: عناصر الاختلاف:

- استخدم صفر على ميزان $\frac{10}{8}$ لخانات السماعى الأولى، الثانية، الثالثة، أما الخانة الرابعة والأخيرة فجاءت فى ميزان $\frac{3}{4}$. بينما استخدم عبد المنعم الحريرى ميزان مركب $\frac{10}{8}$ للخانات الثلاثة ما عدا الخانة الرابعة والأخيرة والتى استخدم فيها ميزان ثلاثى بسيط $\frac{3}{4}$.

- استخدم صفر على فى الخانة الرابعة ضرب "سماعى سربند". بينما استخدم " عبد المنعم الحريرى " فى الخانة الرابعة ضرب "سماعى دارج".

- استخدم صفر على مقام نهاوند كردى فى الخانة الأولى وجاءت نهاية الخانة الأولى فى قفلة نصفية أى على الدرجة الخامسة لمقام نهاوند الكردى وهى درجة النوى (صول). بينما استخدم عبد المنعم الحريرى مقام نهاوند كردى فى الخانة الأولى ولكن كانت نهاية الخانة الأولى فى مقام نهاوند كردى على الدرجة الأساسية للمقام وهى درجة الراست (دو) وكانت قفلة تامة.

- خانة التسليم فى سماعى صفر على جاءت فى خمسة أطقم وعبارة مطولة غير منتظمة من خلال البريمة والسيكونده "المرجع". أما خانة التسليم فى سماعى عبد المنعم الحريرى فجاءت فى أربعة أطقم وعبارة موسيقية منتظمة.

- استخدم صفر على فى الخانة الثانية من السماعى مقام النوأثر ومقام شد عربان ومقام نهاوند ذو الحسَّاس. بينما استخدم عبد المنعم الحريرى فى الخانة الثانية جنس العجم على درجة النوى لإظهار هيئة مقام طرز جديد كما استخدم جنس نهاوند على درجة النوى (صول) لإظهار هيئة مقام النهاوند الكبير.

- استخدم صفر على فى الخانة الثالثة من السماعى مقام النهاوند منطقة الجوابات وهو نهاوند على درجة الكردان (دو) كما استخدم مقام النكريز وانتهت الخانة الثالثة بمقام نهاوند ذو الحسَّاس. بينما استخدم عبد المنعم الحريرى فى الخانة الثالثة جنس البياتى على درجة النوى (صول) لإظهار هيئة مقام عشَّاق مصرى مصور على درجة الراست (دو)، كما استخدم جنس صبا زمزمة على درجة النوى (صول) وانتهت الخانة الثالثة بالمقام الأساسى المؤلف منه سماعى نهاوند عبد المنعم الحريرى وهو مقام (نهاوند كردى).

- استخدم صفر على فى الخانة الرابعة من السماعى مقام نهاوند كردى ومقام الصبا المصور على درجة النوى (صول)، كما استخدم جنس النهاوند المصور على درجة النوى (صول)، ثم انتهت الخانة الرابعة فى مقام النوأثر. بينما استخدم عبد المنعم الحريرى فى الخانة الرابعة هيئة مقام النوأثر. من خلال إظهار جنس الحجاز على درجة النوى (صول) كما انتهت الخانة الرابعة فى مقام نهاوند كردى.

- لم يتجاوز صفر على فى الخانة الرابعة للسماعى نغمة عربة سنبلة (مى). بينما كانت الخانة الرابعة عند عبد المنعم الحريرى تتميز بالتحليق فى منطقة الجوابات (المنطقة الحادة) وصولاً إلى نغمة عربة جواب حصار (لا).

- عدد الموازير فى الخانة الرابعة لسماعى صفر على بلغ أربع وأربعون ما زورة. بينما بلغ عدد الموازير فى الخانة الرابعة لسماعى عبد المنعم الحريرى أربع عشرة مازورة.

- بلغ عدد موازير سماعى نهاوند صفر على ٦١ مازورة بينما بلغ عدد موازير سماعى نهاوند عبد المنعم الحريرى ٣٠ مازورة.

لقد أظهرت هذه الدراسة التحليلية لسماعى نهاوند صفر على وسماعى نهاوند عبد المنعم الحريرى أهمية وجود السماعيات، فعلى الرغم من مرور سنوات عديدة على هذه المؤلفات . لكنها ظلت حتى الآن تلقى إهتماماً كبيراً من جانب الموسيقيين والدارسين والمختصين، حيث ما زال إلى يومنا هذا يتناولها القائمين على فرق الموسيقى العربية بتقديمها ضمن برنامج حفلات الموسيقى العربية. كما إنها تحظى أيضاً بإهتمام الدارسين والمختصين فى الكليات والمعاهد الموسيقية، حيث إنها تُعد من الأعمال والمؤلفات الموسيقية التى تتسم بالأصالة والثراء الفنى. لما لها من مقومات فنية من حيث البناء الفنى. والصياغة الموسيقية، فضلاً عن ما تتميز بها هذه الأعمال من أصالة، وقدرتها فى الحفاظ على الهوية الموسيقية المصرية.

المراجع العربية

أولاً : الكتب :

١- أحمد بيومى : قاموس المصطلحات الموسيقية. وزارة الثقافة. المركز الثقافى القومى. دار الأوبرا المصرية. الطبعة الأولى ١٩٩٢.

٢- سليم الحلو : الموسيقى النظرية. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت ١٩٦١.

٣- سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية. دار الكتب القومية. القاهرة ١٩٨٤.

٤- عبد المنعم عرفة : أستاذ الموسيقى العربية. الطبعة الثالثة. مطبعة السعادة. القاهرة عام ١٩٧٦.

٥- عبد المنعم عرفة وصفر على : كتاب دراسة العود. الطبعة السادسة عام ١٩٩٥.

٦- عبد المنعم خليل : الموسوعة الموسيقية المختصرة، مكتبة مدبولى، القاهرة عام ١٩٢٩.

٧- عزيز الشوان : موسوعة الموسيقى (موسوعة موجزة)، دار الثقافة، القاهرة عام ١٩٩٢.

٨- فتحى عبد الهادى الصنفاوى : الإنسان والألحان. قاموس الصيغ والمؤلفات الموسيقية. الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٣.

٩- كامل الخلعى : الموسيقى الشرقى، مطبعة التقدم، القاهرة عام ١٩٦٣.

١٠- لندا فتح الله، محمود كامل : المنهج الحديث فى دراسة العود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة عام ١٩٧٣.

١١- محمود أحمد الحفنى : تراثنا الموسيقى، اللجنة الموسيقية العليا (الجزء الأول)، الناشر محمد الأمين، القاهرة ؟.

١٢- نبيل شورة : دليل الموسيقى العربية. الطبعة الثانية. دار الكتب المصرية. القاهرة ١٩٨٨.

١٣- يوسف عيد وأنطوان عكارى : الموسوعة الموسيقية الشاملة. القسم النظرى. دار الفكر اللبنانى. بيروت ١٩٩٥.

ثانياً : الرسائل العلمية :

- أمل جمال الدين محمد : قالب السماعى ومراحل تطوره. رسالة ماجيستير. كلية التربية الموسيقية. جامعة حلوان ١٩٩٥.

ثالثاً : الدوريات والمجلات :

- زين نصار : جريدة القاهرة، العدد (٢٦٠) ٥ أبريل عام ٢٠٠٥.

العولمة وحماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية

رؤية مستقبلية حول حقوق الملكية الفكرية في مجال الثقافة التقليدية في ظل الأوضاع العربية الحالية

ظهر مصطلح الملكية الفكرية في باريس عام ١٨٨٣م، حين عقدت اتفاقية لحماية حقوق الملكية الصناعية، أما في مدينة برن عام ١٨٨٦م فقد عقدت اتفاقية لحماية المصنف الأدبي والفني.

لقد عرف العالم الملكية المادية للأشياء منذ القدم، بينما الملكية الفكرية وملكية الاختراع والاكتشاف والملكية الفنية سواء أدبية أو غيرها فقد عرفت بالتتابع بعد هاتين الاتفاقيتين.

ومجالات الملكية الفكرية متعددة، وهي تمس الحقوق القانونية للمبدع في استنساخ وتسويق وترويج منتجه، كما أنه يملك حرية النشر والتعريف بمنتجه كما يرى.

إيمان مهران
كاتب من مصر

وهنا نتحدث عن أشكال التعبير في الثقافة التقليدية، وهي الأشكال التي تعكس الهوية الثقافية والاجتماعية لجماعة ما، حيث تظهر المعارف والمعتقدات وطريقة الحياة، وحيث تورث تلك الأشكال من جيل إلى جيل، فهي مرنة وتتطور، فالتقليدي ليس الموجود في المتاحف بل القديم المستخدم حتى الآن، وهو الذي يجب حمايته.

و تحاول منظمة الوايبو ضمان استخدام الإنتاج الفكري المحتوى لمعارف أو أى شكل من أشكال التعبير التقليدي، وذلك بهدف حماية الحقوق المعنوية والتعويض المنصف، والحماية من المنافسة غير المشروعة، ليتمكن أصحاب الإبداع الأصليين من الانتفاع بها بشكل جماعي.

هنا يظهر فائدة صون التراث على أساس التنمية في إطار نموذجها الحي لضمان عدم اندثارها، وللحماية نهجان إما إيجابي بإثبات الحقوق أو حماية دفاعية لمنع حيازة الغير لهذا الموروث.

مشكلة البحث:

يحاول البحث الرد علي:

- يالتعرف على الاتفاقيات التي تحمي وتصون التراث

الثقافي للشعوب الأصلية من الاستغلال والمنافسة غير العادلة.

- التعرض لسُبل حماية الموروث التقليدي ببيئته المحلية في ظل قوانين العولمة.

- التعرض لآليات حماية الثقافة التقليدية العربية في ظل الأوضاع الحالية.

أهمية البحث:

ترجع أهمية البحث إلى:

- محاولة الوصول إلي سُبل حماية الموروث التقليدي في ظل المنافسة غير العادلة التي تفرضها العولمة.

- التعرف على الطرق والإجراءات التي تضمن حقوق الشعوب الأصلية في إبداعاتها وتراثها التقليدي.

العولمة

العولمة ظاهرة مركبة شديدة التعقيد، ديناميكية ذات تأثير مزدوج إيجابي وسلبي، على أبعاد الحياة الرئيسية اقتصادياً وثقافياً، قيمياً واجتماعيا وترفيهياً وعلمياً، وتكنولوجياً وتشريعياً وفنياً، ويبرز فيها البعد الاقتصادي والثقافي أكثر من غيرهما.(١)

والعولمة لفظ مشتق من العالم، والعالم جمع لا مفرد له كالجيش ، وهو مشتق من العلامة على ما قيل، وقيل أيضاً مشتق من العِلم .

يرى د. صبري حافظ أن الصورة الجنينية الأولى لمصطلح العولمة هو تعبير (القرية الكونية)، والذي صاغه مارشال ماكلوهان في أواخر الخمسينيات، فقد اهتم ماكلوهان ببلورة فكرة تقليص سرعة حركة المعلومات للمسافات الجغرافية في كرتنا الأرضية، والتي تحولت إلى قرية واحدة يعرف كل شخص فيها ما يدور في أي مكان بها، وعلاقة تغير مفهومنا للزمن وللمكان بتغير مفهومنا للثقافة وللإنسان ذاته.(٢)

ويرى محمد عابد الجابري(٣) العولمة إيديولوجيا تعكس إرادة الهيمنة على العالم، وهي نظام أو نسق ذو أبعاد تتجاوز دائرة الاقتصاد. نظام عالمي يشمل مجال المال والتسويق والمبادلات والاتصال.. إلخ، كما يشمل أيضا مجال السياسة والفكر والإيديولوجيا، فالعولمة تعكس مظهراً أساسياً من مظاهر التطور الحضاري الذي يشهده عصرنا، هي إيديولوجياً تعبر بصورة مباشرة، عن إرادة الهيمنة على العالم وأمركته. وقد حددت وسائلها لتحقق ذلك في التالي:

- استعمال السوق العالمية أداة للإخلال بالتوازن في الدول القومية، في نظمها وبرامجها الخاصة بالحماية الاجتماعية.

- اتخاذ السوق والمنافسة التي تجري فيها مجالا لـ"الاصطفاء"، وهذا يعني أن هناك دول سيكون مصيرها الانقراض.

- إعطاء كل الأهمية والأولوية للإعلام لإحداث التغييرات المطلوبة على الصعيد المحلي والعالمي، باعتبار أن السياسة منظوراً إليها من زاوية الجغرافيا، وبالتالي الهيمنة العالمية، والاختراق الثقافي الذي تمارسه العولمة يريد إلغاء الصراع الإيديولوجي والحلول محله.

- الاختراق الثقافي يستهدف الأداة التي يتم بها ذلك التأويل والتفسير والتشريع، والذي يستهدف العقل والنفس ووسيلتهما في التعامل مع العالم "الإدراك" وبالسيطرة تعطيل فاعلية العقل، وتكييف المنطق، والتشويش على نظام القيم، وتوجيه الخيال، وتنميط الذوق، وقولبة السلوك. والهدف تكريس نوع معين من الاستهلاك لنوع معين من المعارف والسلع والبضائع.

ولقد شاركت الباحثة بالحضور في مؤتمر عقد بالقاهرة لمدة خمسة أيام عن (العولمة و قضايا الهوية) بالمجلس الأعلى للثقافة في إبريل ١٩٩٨،

وهو المؤتمر الذي انتهى بتعاريف ارتبطت بالعولمة منها:

- سيادة النمط الغربي في الثقافة والاقتصاد والحكم والسياسة في المجتمعات البشرية.

- تدفقات وموجات تخترق الحدود السياسية والوطنية والهياكل الاقتصادية والمقومات الثقافية وأنماط التفكير والسلوكيات الخاصة بالشعوب والحضارات المختلفة.

- التداخل الواضح لأمور الاقتصاد والسياسة والاجتماع والثقافة دون اعتداد يُذكر للحدود السياسية للدول ذات السيادة والانتماء إلى وطن محدد أو لدولة معينة، و دون حاجة إلى إجراءات حكومية .

- زيادة الارتباط المتبادل بين المجتمعات الإنسانية، من خلال عمليات انتقال السلع و رؤوس الأموال و تقنيات الإنتاج و الأشخاص و المعلومات .

- نظام عالمي يقوم على العقل الإلكتروني والثورة المعلوماتية القائمة على المعلومات و الإبداع التقني غير المحدود، دون اعتبار للأنظمة و الحضارات و الثقافات و القيم و الحدود الجغرافية و السياسية القائمة في العالم .

وتتفق الباحثة مع كل الآراء وتضيف أن مفهوم العولمة أصبح قديم بعد الأوضاع الاقتصادية التي عانت منها الدول الرأسمالية منذ بداية العقد الثاني في القرن الواحد وعشرون، وأن الصين الاشتراكية باتت تدخل بنظام يفرض منافسة حادة أمام رأسمالية الولايات المتحدة ، وهو ما قد يؤدي في المستقبل لمشهد مختلف.

فكل الحديث السابق كان قبل عام ٢٠١٠، أي قبل الثورات العربية بينما مر العالم العربي بتغيرات كبيرة في السنوات الأخيرة أثرت على العالم كله ، لتظهر لنا آليات تهيمن على الأسواق العالمية . لكن السؤال أين العرب من كل ذلك؟ وهل هناك أهمية في وجود تكتلات اقتصادية عربية في ظل الأوضاع المضطربة بالمنطقة تحمي المنتوج العربي عامة والتقليدي المرتبط بموروثه وهويته خاصة؟

حماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية

يصادف التاسع من أغسطس من كل عام اليوم العالمي للشعوب الأصلية، حيث تعقد فعاليات عديدة في كل أرجاء العالم بما في ذلك مقار الأمم المتحدة في نيويورك.

وفيما يلي تعريف الأمم المتحدة المتضمن (حماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية) (المقصود بالتراث الثقافي للشعوب الأصلية المظاهر المادية وغير المادية لأساليب عيشها وآرائها حول العالم وإنجازاتها وإبداعها، وينبغي النظر إليه بأنه تعبير عن حقها في تقرير المصير وعلاقاتها الروحية والحسية بأراضيها وأقاليمها ومواردها. وفي حين يشمل مفهوم التراث للممارسات التقليدية في معناها الأوسع، بما في ذلك اللغة والفنون والموسيقى والرقص والأناشيد والقصص والرياضات والألعاب التقليدية والأماكن المقدسة ومدافن الأجداد، فإن حفظ التراث بالنسبة للشعوب الأصلية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحماية الأراضي التقليدية وملازم لها. فمفهوم التراث التقليدي للشعوب الأصلية مفهوم شمولي تتوارثه الأجيال ويستمد جذوره من قيم مادية وروحية مشتركة تتأثر بالطبيعة) . (٤)

وهو يشمل أيضاً التراث الثقافي الأحيائي ونُظم إنتاج الغذاء التقليدية كالزراعة الموسمية، ورعي الماشية، ومصائد السمك التقليدية، وأشكال أخرى لتسخير الموارد الطبيعية. (٥)

وانطلاقاً من المفاهيم المتنوعة للثقافة والتراث الثقافي، اقترحت آلية الخبراء التعريف التالي:

تشمل ثقافات الشعوب الأصلية مظاهر تبيِّن بشكل ملموس وغير ملموس أساليب عيشها وإنجازاتها وإبداعها، وهي تعبير عن تقريرها لمصيرها وعن علاقاتها الروحية والمادية بأراضيها وأقاليمها ومواردها. فثقافة الشعوب الأصلية هي عبارة عن مفهوم شامل قوامه القيم المادية والروحية المشتركة، بما في ذلك مظاهر مميزة تتجلى في اللغة، والقيم الروحية، والانتماء، والفنون، والآداب، والمعارف التقليدية، والأعراف، والطقوس، والشعائر، وطرق الإنتاج، والمناسبات الاحتفالية، والموسيقى، والرياضات، والألعاب التقليدية، والسلوك، والعادات، والأدوات، والمأوى، والملبس، والأنشطة الاقتصادية، والأخلاق، ومنظومة القيم، والرؤى الكونية، والقوانين، والأنشطة من قبيل القنص وصيد الأسماك، والصيد بالشراك، وجني الثمار. ولابد من الإقرار بأن التصنيف التقليدي للتراث بين "مادي" و"غير مادي" و"طبيعي" لا ؟يخلو من نقص، فالتراث المادي ينطوي على معانٍ محددة، فيما يتجسد التراث غير المادي غالباً في أدوات معينة. وهو تصنيف غير ملائم

خصوصاً في حالة الشعوب الأصلية. ومن المهم لذلك اعتماد نهج كلي في تناول التراث الثقافي والإقرار بأن المنظومة القانونية الصارمة لحماية التراث الثقافي لا تخلو من إشكالات بالنسبة للشعوب الأصلية.(٦)

الاتفاقيات التي تحمي وتصون التراث الثقافي للشعوب الأصلية من الاستغلال يشكل التراث الثقافي جزءاً محورياً من ولاية اليونسكو، فاتفاقية عام ١٩٧٢ لحماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي (اتفاقية التراث العالمي) تشمل كلاً من التراث الثقافي (مثل الأماكن المقدسة أو المعالم أو المباني) والتراث الطبيعي (كالتشكلات الجيولوجية المميزة). وتنص صكوك معتمدة في الآونة الأخيرة على اعتراف أوسع نطاقاً بالتراث الثقافي للشعوب الأصلية.

فالإعلان العالمي بشأن التنوع الثقافي (٢٠٠١) يحمي تبادل التراث الثقافي ويدعو تحديداً إلى احترام كرامة الإنسان والالتزام تجاه حقوق الإنسان للأقليات والشعوب الأصلية باعتبارهما ركيزة لصون التنوع الثقافي (المادة ٤).

أما اتفاقية حماية التراث الثقافي غير المادي فتعترف بأن: "الجماعات، وخاصة جماعات السكان الأصليين، والمجموعات، وأحياناً الأفراد، يضطلعون بدور هام في إنتاج التراث الثقافي غير المادي والمحافظة عليه وصيانته وإبداعه من جديد".

وتشير اتفاقية عام ٢٠٠٥ لحماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي إلى التزامات الدول بإيلاء "العناية الواجبة" إلى تهيئة بيئة مواتية لتمكين الشعوب الأصلية من إبداع أشكال التعبير الثقافي الخاصة بها وإنتاجها ونشرها وتوزيعها والوصول إليها (المادة ٧)(أ).

حقوق الملكية الفكرية في مجال الثقافة التقليدية

اعتمدت المنظمة العالمية للملكية الفكرية ثلاث اتفاقيات لها أهمية خاصة بالنسبة للتراث الثقافي للشعوب الأصلية، وهي:

اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية (١٨٨٦ م) التي تنص على كفالة حماية دولية للمصنفات التي لا تحمل اسم المؤلف أو التي تحمل اسماً مستعاراً والمصنفات غير المنشورة، بما في ذلك أشكال التعبير الثقافي التقليدي (المادة ١٥)؛ ومعاهدة الأداء والتسجيل الصوتي (١٩٩٦) التي تنص على توفير حماية دولية لحقوق الأداء والتسجيلات الصوتية وأشكال التعبير الفولكلوري (المادتان ٢ و٣٣)؛ ومعاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي البصري (٢٠١٢) التي ستكفل، حال دخولها حيز النفاذ، حماية الفنانين الفولكلوريين فيما يتصل بترخيص بث أدائهم في الوسائط السمعية البصرية.

وأنشأت المنظمة في عام ٢٠٠٠، اللجنة الحكومية الدولية المعنية بالملكية الفكرية والموارد الوراثية والمعارف التقليدية والفولكلور، كي تؤدي دور محفل لمناقشة المسائل المتعلقة بالملكية الفكرية الناشئة في سياق الوصول إلى الموارد الوراثية وتبادل المنافع، وحماية المعارف التقليدية وأشكال التعبير الثقافي التقليدية. واستهلت اللجنة في عام ٢٠٠٩، مفاوضات رسمية أولية قائمة على النصوص، بهدف التوصل إلى اتفاق بشأن نصوص الصكوك القانونية الدولية لضمان الحماية الفعالة للموارد الوراثية والمعارف التقليدية وأشكال التعبير الثقافي التقليدية.

وهذه الأنظمة لا تعترف بأن التراث الثقافي، بالنسبة للشعوب الأصلية، هو كلٌ لا يتجزأ ويشمل روابطها الروحية والاقتصادية والاجتماعية بأراضيها وأقاليمها.(٧)

أهمية حماية الموروث التقليدي ببيئته المحلية في ظل قوانين العولمة نقصد بالبيئة المحلية هنا البيئة التي أفرزت الموروث، حيث أوجدته وحافظت عليه وعلى مفرداته وتفاصيله، فهي البيئة الحافظة له.

وحماية الموروث التقليدي يكون ضمن رؤية الدول وبرامجها التنموية ، لكن العولمة التي تسيطر على الأسواق والأذواق تسبب خلل في إدارة تلك الرؤية.

فالميديا التي تفرض سيطرتها على الحواس تسلب من المجتمعات ارتباطها بالتقليدي شيئاً فشيئاً.

وحماية الموروث بالتوثيق والحفظ لا تكفي ، لأن الإنسان حامل الموروث هو المستهدف من العولمة، لذا بات من الهام حماية هذا الإنسان ببرامج تعليم منتمية لثقافته تلهمه منها، وتجعله هو الحارس لها، وهو الذي يعمل على صيانتها ورعايتها.

وفي هذا البحث تتركز أهمية حماية الموروث العربي في:

- الحفاظ على الهوية العربية بين الأمم .
- حماية المتواصل بين التاريخ المتحفي والتاريخ الحي للشعوب العربية.
- حماية التنوع في التاريخ الإنساني، فالتراث العربي جزء من التراث الإنساني.

آليات حماية الثقافة التقليدية العربية في ظل الأوضاع الحالية

إن حماية الثقافة التقليدية العربية في ظل الأوضاع العربية الحالية تستدعي تحليل الوضع السياسي والاقتصادي والذي بات معقداً بعد أوضاع سوريا والعراق واليمن وليبيا ، وبعد تطور الأوضاع في مصر وتونس، وبعد تقسيم السودان.

ولأن المقصود بالعرب المجتمعات الناطقة باللغة العربية في تلك البقعة المتوسطية بين آسيا وإفريقيا، فإن المشروع العربي للحفاظ على موروث الثقافة التقليدية يستلزم التالي:

- تفعيل الدوائر القانونية المحلية والدولية الفاعلة في مجال حقوق الملكية الفكرية.
- توعية الشعوب العربية عن طريق وسائل الإعلام بموروثهم وبمفهوم الملكية الفكرية.
- تدريس المواد المرتبطة بحماية الحقوق الفكرية والمواد المرتبطة بحفظ وتوثيق التراث فى كليات الفنون والعلوم الإنسانية بالعالم العربي.
- تطبيق القوانين التي تحمي السوق المحلي من المنتج المستورد المحمي من منشأه في العالم العربي.
- التنسيق بين لجان الوزارات العربية المعنية بالملكية الفكرية والوضع التجاري مع الجامعة العربية، ومنظمة الوحدة الاقتصادية التابعة للجامعة العربية.
- وضع برامج توثيق متكاملة للموروث التقليدي بين الدول العربية، وهو من شأنه أن يحافظ على المشترك في إبداعات الموروث الشعبي العربي.

باصالتي سارسم شكل هويتي ، وأسترد حقوقي ، وأصون كرامتي

هذا شعار سوداني استعمله العامة في استقبال مسؤولين من الأمم المتحدة أثناء مناقشة حول الشمال والجنوب السوداني، استلهمته من رؤيتهم المحلية لمشكلتهم في يوم الشعوب الأصلية. لتكون الرؤية الشعبية لحماية الموروث محددة في :

- الحفاظ على القديم التقليدي ، والعمل على تنميته ووضعه في إطار حداثي.
- العمل على الضبط القانوني والحصول على الحقوق الفكرية على المنتجات المرتبطة بالإرث العربي، لأن ذلك يجعل المنافس يحرص على المنافسة العادلة.
- الملكية الفكرية للموروث جزء أصيل من هوية الشعوب العربية، وإذا لم تحافظ الدول الناطقة بالعربية على مساحتها وسط العالم الفاعل المنتج ، فقد فنيت وهي على قيد الحياة.

التوصيات

توصي الباحثة بالتالي:

- إنشاء وحدة لحماية حقوق الملكية الفكرية بأكاديمية الفنون تكون معنية بالتوعية و والتوجيه والمتابعة لملكية الأعمال الإبداعية الفردية والجماعية في مصر والعالم العربي.
- التوعية بالاتفاقيات التي تحمي وتصون التراث الثقافي للشعوب الأصلية من الاستغلال والمنافسة غير العادلة.
- العمل على رعاية حقوق الجماعات الثقافية ومنتجها الثقافي التقليدي في مجتمعاتنا المحلية والعربية من خلال تلك الوحدة .
- توقيع برتوكول تعاون مع لجنة الفنون الشعبية بالاتحاد العربي لحماية حقوق الملكية الفكرية

لتدريب الدارسين على إطار العمل في مجال الفنون الشعبية والملكية الفكرية.

- تدريس المواد المرتبطة بالملكية الفكرية في المعاهد الفنية والتطبيقية المتخصصة في العالم العربي.

المراجع

- محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية ،٢٠٠٩ . -
- نعيم إبراهيم الظاهر، إدارة العولمة وأنواعها المملكة الأردنية الهاشمية،٢٠٠٩ .-
- منشورات منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، التراث الثقافي والشعوب الأصلية .
- منشورات مجلس حقوق الإنسان، الدورة الثلاثون، تعزيز وحماية حقوق الشعوب الأصلية فيما يتصل بتراثها الثقافي، دراسة أجرتها آلية الخبراء المعنية بحقوق الشعوب الأصلية، هيئات وآليات حقوق الإنسان، ٢٠١٥ .

1- http://muntada.islamtoday.net/t46232.html
2- http://www.ahewar.org...
3- https://www1.umn.edu/humanrts/arabic

الهوامش:

١- نعيم إبراهيم الظاهر، إدارة العولمة وأنواعها المملكة الأردنية الهاشمية،٢٠٠٩ . ١.

2- http://muntada.islamtoday.net/t46232

٣-العولمة والهوية الثقافية ، محمد عابد الجابري، ,٢٠٠٩ http://www.ahewar.org

٤ . من مساهمة: ميثاق الشعوب الأصلية الآسيوية.

٥ . من مساهمة: المجلس الدولي لمعاهدات الهنود.

٦- منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، التراث الثقافي والشعوب الأصلية.

٧. مجلس حقوق الإنسان، الدورة الثلاثون، تعزيز وحماية حقوق الشعوب الأصلية فيما يتصل بتراثها الثقافي ، دراسة أجرتها آلية الخبراء المعنية بحقوق الشعوب الأصلية، هيئات وآليات حقوق الإنسان

8-https://www1.umn.edu/humanrts/arabic/UN-Declaration-Indigenous.html

الملاحق

إعلان الأمم المتحدة بشأن حقوق الشعوب الأصلية (٨)

اعتمد ونشر على الملأ بموجب قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة رقم ٦١/٢٩٥، المؤرخ في ١٣ أيلول/سبتمبر ٢٠٠٧ .

إن الجمعية العامة، إذ تسترشد بمقاصد ومبادئ ميثاق الأمم المتحدة، وانطلاقا من حسن النية في الوفاء بالالتزامات التي تقع على عاتق الدول وفقا لأحكام الميثاق،

وإذ تؤكد مساواة الشعوب الأصلية مع جميع الشعوب الأخرى، وإذ تسلم في الوقت نفسه بحق جميع الشعوب في أن تكون مختلفة وفي أن تعتبر نفسها مختلفة وفي أن تحترم بصفتها هذه، وإذ تؤكد أيضا أن جميع الشعوب تساهم في تنوع وثراء الحضارات والثقافات التي تشكل تراث الإنسانية المشترك.

وإذ تؤكد كذلك أن جميع المذاهب والسياسات والممارسات التي تستند أو تدعو إلى تفوق شعوب أو أفراد على أساس الأصل القومي أو الاختلاف العنصري أو الديني أو العرقي أو الثقافي مذاهب وسياسات وممارسات عنصرية وزائفة علميا وباطلة قانونا ومدانة أخلاقيا وظالمة اجتماعيا.

وإذ تؤكد من جديد أنه ينبغي للشعوب الأصلية، في ممارستها لحقوقها، أن تتحرر من التمييز أيا كان نوعه، وإذ يساورها القلق لما عانته الشعوب الأصلية من أشكال ظلم تاريخية، نجمت عن أمور عدة منها استعمارها وسلب حيازتها لأراضيها وأقاليمها ومواردها، وبالتالي منعها بصفة خاصة من ممارسة حقها في التنمية وفقا لاحتياجاتها ومصالحها الخاصة.

وإذ تدرك الحاجة الملحة إلى احترام وتعزيز الحقوق الطبيعية للشعوب الأصلية المستمدة من هياكلها السياسية والاقتصادية والاجتماعية ومن ثقافاتها وتقاليدها الروحية وتاريخها وفلسفاتها، ولا سيما حقوقها في أراضيها وأقاليمها ومواردها.

وإذ تدرك أيضا الحاجة الملحة إلى احترام وتعزيز حقوق الشعوب الأصلية المكرسة في المعاهدات والاتفاقات وغيرها من الترتيبات البناءة المبرمة مع الدول وإذ ترحب بتنظيم الشعوب

ولا سيما التمييز استنادا إلى منشئهم الأصلي أو هويتهم الأصلية.

المادة ٣

للشعوب الأصلية الحق في تقرير المصير. وبمقتضى هذا الحق تقر هذه الشعوب بحرية وضعها السياسي وتسعى بحرية لتحقيق تنميتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

المادة ٤

للشعوب الأصلية، في ممارسة حقها في تقرير المصير، الحق في الاستقلال الذاتي أو الحكم الذاتي في المسائل المتصلة بشؤونها الداخلية والمحلية، وكذلك في سبل ووسائل تمويل مهام الحكم الذاتي التي تضطلع بها.

المادة ٥

للشعوب الأصلية الحق في الحفاظ على مؤسساتها السياسية والقانونية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتميزة وتعزيزها، مع احتفاظها بحقها في المشاركة الكاملة، إذا اختارت ذلك، في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية للدولة.

المادة ٦

لكل فرد من أفراد الشعوب الأصلية الحق في جنسية.

المادة ٧

١- لأفراد الشعوب الأصلية الحق في الحياة والسلامة البدنية والعقلية والحرية والأمان الشخصي.

٢- للشعوب الأصلية الحق الجماعي في أن تعيش في حرية وسلام وأمن بوصفها شعوبا متميزة وألا تتعرض لأي عمل من أعمال الإبادة الجماعية أو أي عمل آخر من أعمال العنف، بما فيها النقل القسري لأطفال المجموعة إلى مجموعة أخرى.

المادة ٨

١- للشعوب الأصلية وأفرادها الحق في عدم التعرض للدمج القسري أو لتدمير ثقافتهم.

٢- على الدول أن تضع آليات فعالة لمنع ما يلي والانتصاف منه:

(أ) أي عمل يهدف أو يؤدي إلى حرمان الشعوب الأصلية من سلامتها بوصفها شعوبا متميزة أو من قيمها الثقافية أو هوياتها الأثنية؛

(ب) أي عمل يهدف أو يؤدي إلى نزع ملكية أراضيها أو أقاليمها أو مواردها؛

(ج) أي شكل من أشكال نقل السكان القسري يهدف أو يؤدي إلى انتهاك أو تقويض أي حق من حقوقهم؛

(د) أي شكل من أشكال الاستيعاب أو الإدماج القسري؛

(هـ) أي دعاية موجهة ضدها تهدف إلى تشجيع التمييز العرقي أو الاثني أو التحريض عليه.

المادة ٩

للشعوب الأصلية وأفرادها الحق في الانتماء إلى مجتمع أصلي أو إلى أمة أصلية وفقا لتقاليد وعادات المجتمع المعني أو الأمة المعنية. ولا يجوز أن يترتب على ممارسة هذا الحق تمييز من أي نوع.

المادة ١٠

لا يجوز ترحيل الشعوب الأصلية قسرا من أراضيها أو أقاليمها. ولا يجوز أن يحدث النقل إلى مكان جديد دون إعراب الشعوب الأصلية المعنية عن موافقتها الحرة والمسبقة والمستنيرة وبعد الاتفاق على تعويض منصف وعادل، والاتفاق، حيثما أمكن، على خيار العودة.

المادة ١١

١- للشعوب الأصلية الحق في ممارسة تقاليدها وعاداتها الثقافية وإحيائها. ويشمل ذلك الحق في الحفاظ على مظاهر ثقافاتها في الماضي والحاضر والمستقبل وحمايتها وتطويرها، كالأماكن الأثرية والتاريخية والمصنوعات والرسومات والاحتفالات والتكنولوجيات والفنون المرئية وفنون العرض المسرحي والآداب.

٢- على الدول أن توفر سبل انتصاف من خلال

آليات فعالة، يمكن أن تشمل رد الحقوق، وتوضع بالاتفاق مع الشعوب الأصلية، فيما يتصل بممتلكاتها الثقافية والفكرية والدينية والروحية التي أخذت دون موافقتها الحرة والمسبقة والمستنيرة أو انتهاكا لقوانينها وتقاليدها وعاداتها.

المادة ١٢

١- للشعوب الأصلية الحق في ممارسة وتنمية وتعليم تقاليدها وعاداتها وطقوسها الروحية والدينية والمجاهرة بها؛ والحق في الحفاظ على أماكنها الدينية والثقافية وحمايتها والاختلاء فيها؛ والحق في استخدام أشيائها الخاصة بالطقوس والتحكم فيها؛ والحق في إعادة رفات موتاها إلى أوطانهم.

٢- على الدول أن تسعى إلى إتاحة الوصول إلى ما في حوزتها من الأشياء الخاصة بالطقوس ورفات الموتى أو استعادتها من خلال آليات منصفة وشفافة وفعّالة توضع بالاتفاق مع الشعوب الأصلية المعنية.

المادة ١٣

١- للشعوب الأصلية الحق في إحياء واستخدام وتطوير تاريخها ولغاتها وتقاليدها الشفوية وفلسفاتها ونظمها الكتابية وآدابها ونقلها إلى أجيالها المقبلة، وفي تسمية المجتمعات المحلية والأماكن والأشخاص بأسمائها الخاصة والاحتفاظ بها.

٢- على الدول أن تتخذ تدابير فعالة لضمان حماية هذا الحق وكذلك لضمان إمكانية فهم الشعوب الأصلية للإجراءات السياسية والقانونية والإدارية، وضمان تفهم وضعهم في تلك الإجراءات، حتى لو استلزم ذلك توفير الترجمة الشفوية أو وسائل أخرى ملائمة.

المادة ١٤

١- للشعوب الأصلية الحق في إقامة نظمها ومؤسساتها التعليمية والسيطرة عليها وتوفير التعليم بلغاتها، بما يتلاءم مع أساليبها الثقافية للتعليم والتعلم.

٢- لأفراد الشعوب الأصلية، ولا سيما الأطفال، الحق في الحصول من الدولة على التعليم بجميع مستوياته وأشكاله دونما تمييز.

٣- على الدول أن تتخذ، بالاتفاق مع الشعوب الأصلية، تدابير فعّالة لتمكين أفراد الشعوب الأصلية، ولا سيما الأطفال، بمن فيهم الذين يعيشون خارج مجتمعاتهم المحلية، من الحصول، إن أمكن، على تعليم بثقافتهم ولغتهم.

المادة ١٥

١- للشعوب الأصلية الحق في أن يعبر التعليم والإعلام تعبيرا صحيحا عن جلال وتنوع ثقافاتها وتقاليدها وتاريخها وتطلعاتها.

٢- على الدول أن تتخذ تدابير فعّالة، بالتشاور والتعاون مع الشعوب الأصلية المعنية، لمكافحة التحامل والقضاء على التمييز ولتعزيز التسامح والتفاهم والعلاقات الطيبة بين الشعوب الأصلية وسائر شرائح المجتمع.

المادة ١٦

١- للشعوب الأصلية الحق في إنشاء وسائل الإعلام الخاصة بها بلغاتها وفي الوصول إلى جميع أشكال وسائل الإعلام غير الخاصة بالشعوب الأصلية دونما تمييز.

٢- على الدول أن تتخذ تدابير فعّالة لضمان أن تجسد وسائل الإعلام المملوكة للدولة على النحو الواجب التنوع الثقافي للشعوب الأصلية. وينبغي للدول أن تشجع وسائل الإعلام المملوكة ملكية خاصة على أن تجسد بشكل واف التنوع الثقافي للشعوب الأصلية، دون الإخلال بضمان حرية التعبير الكاملة.

المادة ١٧

١- للشعوب الأصلية وأفرادها الحق في التمتع الكامل بجميع الحقوق المكفولة بموجب قانون العمل الدولي وقانون العمل المحلي الساريين.

٢- على الدول أن تتخذ، بالتشاور والتعاون مع الشعوب الأصلية، تدابير محددة لحماية أطفال الشعوب الأصلية من الاستغلال الاقتصادي

ومن القيام بأي عمل يحتمل أن يكون خطرا عليهم أو متعارضا مع تعليمهم، أو أن يكون ضارا بصحتهم أو نموهم الجسدي أو الذهني أو الروحي أو الأخلاقي أو الاجتماعي، مع مراعاة نقاط ضعفهم الخاصة وأهمية التعليم من أجل تمكينهم.

٣- لأفراد الشعوب الأصلية الحق في عدم التعرض لأية شروط تمييزية في العمالة، وبخاصة في مجالي التوظيف أو الأجور.

المادة ١٨

للشعوب الأصلية الحق في المشاركة في اتخاذ القرارات المتعلقة بالمسائل التي تمس حقوقها من خلال ممثلين تختارهم هي بنفسها ووفقا لإجراءاتها الخاصة، وكذلك الحق في حفظ وتطوير مؤسساتها الأصلية الخاصة بها التي تقوم باتخاذ القرارات.

المادة ١٩

على الدول أن تتشاور وتتعاون بحسن نية مع الشعوب الأصلية المعنية من خلال المؤسسات التي تمثلها للحصول على موافقتها الحرة والمسبقة والمستنيرة قبل اتخاذ وتنفيذ أي تدابير تشريعية أو إدارية يمكن أن تمسها.

المادة ٢٠

١- للشعوب الأصلية الحق في أن تحتفظ بنظمها أو مؤسساتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية وتطورها، وأن يتوفر لها الأمن في تمتعها بأسباب رزقها وتنميتها، وأن تمارس بحرية جميع أنشطتها التقليدية وغيرها من الأنشطة الاقتصادية.

٢- للشعوب الأصلية المحرومة من أسباب الرزق والتنمية الحق في الحصول على أجر عادل ومنصف.

المادة ٢١

١- للشعوب الأصلية الحق، دونما تمييز، في تحسين أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية، ولا سيما في مجالات التعليم والعمالة والتدريب المهني وإعادة التدريب والإسكان والصرف الصحي والصحة والضمان الاجتماعي.

٢- على الدول أن تتخذ تدابير فعّالة، وعند الاقتضاء، تدابير خاصة لضمان التحسين المستمر لأوضاعها الاقتصادية والاجتماعية. ويولى إهتمام خاص للحقوق والاحتياجات الخاصة للمسنين والنساء والشباب والأطفال والأشخاص ذوي الإعاقة من الشعوب الأصلية.

المادة ٢٢

١- يولى في تنفيذ هذا الإعلان إهتمام خاص للحقوق والاحتياجات الخاصة للمسنين والنساء والشباب والأطفال والأشخاص ذوي الإعاقة من الشعوب الأصلية.

٢- على الدول أن تتخذ، جنبا إلى جنب مع الشعوب الأصلية، تدابير لكفالة تمتع نساء وأطفال الشعوب الأصلية بالحماية والضمانات الكاملة من جميع أشكال العنف والتمييز.

المادة ٢٣

للشعوب الأصلية الحق في تحديد وتطوير أولويات واستراتيجيات من أجل ممارسة حقها في التنمية. وللشعوب الأصلية الحق بصفة خاصة في أن تشارك مشاركة نشطة في تطوير وتحديد برامج الصحة والإسكان وغيرها من البرامج الاقتصادية والاجتماعية التي تمسها، وأن تضطلع قدر المستطاع، بإدارة تلك البرامج من خلال مؤسساتها الخاصة.

المادة ٢٤

١- للشعوب الأصلية الحق في طبها التقليدي وفي الحفاظ على ممارساتها الصحية، بما في ذلك حفظ النباتات الطبية والحيوانات والمعادن الحيوية الخاصة بها. ولأفراد الشعوب الأصلية أيضا الحق في الحصول، دون أي تمييز، على جميع الخدمات الاجتماعية والصحية.

٢- لأفراد الشعوب الأصلية حق متكافئ في التمتع بأعلى مستوى يمكن بلوغه من معايير الصحة الجسدية والعقلية. وعلى الدول أن تتخذ الخطوات اللازمة بغية التوصل تدريجيا إلى إعمال هذا الحق إعمالا كاملا.

المادة ٢٥

للشعوب الأصلية الحق في حفظ وتعزيز علاقتها الروحية المتميزة بما لها من الأراضي والأقاليم والمياه والبحار الساحلية وغيرها من الموارد التي كانت بصفة تقليدية تمتلكها أو كانت بخلاف ذلك تشغلها وتستخدمها، ولها الحق في الاضطلاع بمسؤولياتها في هذا الصدد تجاه الأجيال المقبلة.

المادة ٢٦

١- للشعوب الأصلية الحق في الأراضي والأقاليم والموارد التي امتلكتها أو شغلتها بصفة تقليدية، أو التي استخدمتها أو اكتسبتها بخلاف ذلك.

٢- للشعوب الأصلية الحق في امتلاك الأراضي والأقاليم والموارد التي تحوزها بحكم الملكية التقليدية أو غيرها من أشكال الشغل أو الاستخدام التقليدية، والحق في استخدامها وتنميتها والسيطرة عليها، هي والأراضي والأقاليم والموارد التي اكتسبتها بخلاف ذلك.

٣- تمنح الدول اعترافا وحماية قانونيين لهذه الأراضي والأقاليم والموارد. ويتم هذا الاعتراف مع المراعاة الواجبة لعادات الشعوب الأصلية المعنية وتقاليدها ونظمها الخاصة بحيازة الأراضي.

المادة ٢٧

تقوم الدول، جنبا إلى جنب مع الشعوب الأصلية المعنية، بوضع وتنفيذ عملية عادلة ومستقلة ومحايدة ومفتوحة وشفافة تمنح الشعوب الأصلية الاعتراف الواجب بقوانينها وتقاليدها وعاداتها ونظمها الخاصة بحيازة الأراضي، وذلك اعترافا وإقرارا بحقوق الشعوب الأصلية المتعلقة بأراضيها وأقاليمها ومواردها، بما في ذلك الأراضي والأقاليم والموارد التي كانت تمتلكها بصفة تقليدية أو كانت تشغلها أو تستخدمها بخلاف ذلك. وللشعوب الأصلية الحق في أن تشارك في هذه العملية.

المادة ٢٨

١- للشعوب الأصلية الحق في الجبر بطرق يمكن أن تشمل الرد أو إذا تعذر ذلك، التعويض العادل والمنصف والمقسط، فيما يخص الأراضي والأقاليم والموارد التي كانت تمتلكها بصفة تقليدية أو كانت بخلاف ذلك تشغلها أو تستخدمها، والتي صودرت أو أخذت أو احتلت أو استخدمت أو أضيرت دون موافقتها الحرة والمسبقة والمستنيرة.

٢- يقدم التعويض في صورة أراض وأقاليم وموارد متكافئة من حيث النوعية والحجم والمركز القانوني أو في صورة تعويض نقدي أو أي جبر آخر مناسب، ما لم توافق الشعوب المعنية موافقة حرة على غير ذلك.

المادة ٢٩

١- للشعوب الأصلية الحق في حفظ وحماية البيئة والقدرة الإنتاجية لأراضيها أو أقاليمها ومواردها، وعلى الدول أن تضع وتنفذ برامج لمساعدة الشعوب الأصلية في تدابير الحفظ والحماية هذه دونما تمييز.

٢- على الدول أن تتخذ تدابير فعّالة لضمان عدم تخزين مواد خطرة أو التخلص منها في أراضي الشعوب الأصلية أو أقاليمها، دون موافقتها الحرة والمسبقة والمستنيرة.

٣- على الدول أيضا أن تتخذ تدابير فعّالة لكي تكفل، عند الضرورة، حسن تنفيذ البرامج المتعلقة برصد صحة الشعوب الأصلية وحفظها ومعالجتها، حسبما تعدها وتنفذها الشعوب المتضررة من هذه المواد.

المادة ٣٠

١- لا يجوز القيام بأنشطة عسكرية في أراضي الشعوب الأصلية أو أقاليمها، ما لم تبررها مصلحة عامة وجيهة، أو ما لم تقر ذلك أو تطلبه بحرية الشعوب الأصلية المعنية.

٢- تجري الدول مشاورات فعلية مع الشعوب الأصلية المعنية، من خلال إجراءات ملائمة، ولا سيما من خلال المؤسسات الممثلة لها، قبل استخدام أراضيها أو أقاليمها في أنشطة عسكرية.

المادة ٣١

١- للشعوب الأصلية الحق في الحفاظ والسيطرة على تراثها الثقافي ومعارفها التقليدية وتعبيراتها الثقافية التقليدية وحمايتها وتطويرها، وكذلك الأمر بالنسبة لمظاهر علومها وتكنولوجياتها وثقافاتها، بما في ذلك الموارد البشرية والجينية والبذور والأدوية ومعرفة خصائص الحيوانات والنباتات والتقاليد الشفوية والآداب والرسوم والرياضة بأنواعها والألعاب التقليدية والفنون البصرية والفنون الاستعراضية. ولها الحق أيضا في الحفاظ والسيطرة على ملكيتها الفكرية لهذا التراث الثقافي والمعارف التقليدية والتعبيرات الثقافية التقليدية وحمايتها وتطويرها.

٢- على الدول أن تتخذ، جنبا إلى جنب مع الشعوب الأصلية، تدابير فعّالة للاعتراف بهذه الحقوق وحماية ممارستها.

المادة ٣٢

١- للشعوب الأصلية الحق في تحديد وترتيب الأولويات والاستراتيجيات المتعلقة بتنمية أو استخدام أراضيها أو أقاليمها ومواردها الأخرى.

٢- على الدول أن تتشاور وتتعاون بحسن نية مع الشعوب الأصلية المعنية من خلال المؤسسات التي تمثلها للحصول على موافقتها الحرة والمستنيرة قبل إقرار أي مشروع يؤثر في أراضيها أو أقاليمها ومواردها الأخرى، ولا سيما فيما يتعلق بتنمية أو استخدام أو استغلال الموارد المعدنية أو المائية أو الموارد الأخرى.

٣- على الدول أن تضع آليات فعّالة لتوفير جبر عادل ومنصف عن أية أنشطة كهذه، وأن تتخذ تدابير مناسبة لتخفيف الآثار البيئية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو الثقافية أو الروحية الضارة.

المادة ٣٣

١- للشعوب الأصلية الحق في تحديد هويتها أو انتمائها وفقا لعاداتها وتقاليدها. وهذا أمر لا ينتقص من حق أفراد الشعوب الأصلية في الحصول على جنسية الدول التي يعيشون فيها.

٢- للشعوب الأصلية الحق في تقرير هياكلها واختيار أعضاء مؤسساتها وفقا لإجراءاتها الخاصة.

المادة ٣٤

للشعوب الأصلية الحق في تعزيز وتطوير وصون هياكلها المؤسسية وعاداتها وقيمها الروحية وتقاليدها وإجراءاتها وممارساتها المتميزة، وكذلك نظمها أو عاداتها القانونية، إن وجدت، وفقا لمعايير حقوق الإنسان الدولية.

المادة ٣٥

للشعوب الأصلية الحق في تقرير مسؤوليات الأفراد تجاه مجتمعاتهم المحلية.

المادة ٣٦

١- للشعوب الأصلية، ولا سيما الشعوب التي تفصل بينها حدود دولية، الحق في الحفاظ على اتصالاتها وعلاقاتها وتعاونها وتطويرها، بما في ذلك الأنشطة التي تقام من أجل أغراض روحية وثقافية وسياسية واقتصادية واجتماعية مع أعضائها ومع شعوب أخرى عبر الحدود.

٢- على الدول أن تتخذ، بالتشاور والتعاون مع الشعوب الأصلية، تدابير فعّالة لتيسير ممارسة هذا الحق وضمان إعماله.

المادة ٣٧

١- للشعوب الأصلية الحق في الاعتراف بالمعاهدات والاتفاقات وغير ذلك من الترتيبات البناءة المبرمة مع الدول أو مع ما يخلفها من دول ومراعاتها وإعمالها، وفي جعل الدول تنفذ وتحترم هذه المعاهدات والاتفاقات وغيرها من الترتيبات البناءة.

٢- ليس في هذا الإعلان ما يمكن تفسيره بأنه يقلل أو يلغي حقوق الشعوب الأصلية المنصوص عليها في المعاهدات والاتفاقات وغيرها من الترتيبات البناءة.

المادة ٣٨

على الدول أن تتخذ، بالتشاور والتعاون مع الشعوب الأصلية، التدابير الملائمة، بما فيها التدابير التشريعية، لتحقيق الغايات المنشودة في هذا الإعلان.

المادة ٣٩

للشعوب الأصلية الحق في الحصول على مساعدات مالية وتقنية من الدول وعن طريق التعاون الدولي، من أجل التمتع بالحقوق المنصوص عليها في هذا الإعلان.

المادة ٤٠

للشعوب الأصلية الحق في إجراءات عادلة ومنصفة من أجل حل الصراعات والخلافات مع الدول أو الأطراف الأخرى وفي صدور قرار سريع في هذا الشأن، كما لها الحق في سبل إنصاف فعّالة من أي تعد على حقوقها الفردية والجماعية. وتراعى في أي قرار من هذا النوع عادات الشعوب الأصلية المعنية وتقاليدها وقواعدها ونظمها القانونية وحقوق الإنسان الدولية.

المادة ٤١

تساهم الأجهزة والوكالات المتخصصة التابعة لمنظومة الأمم المتحدة والمنظمات الحكومية الدولية الأخرى في التنفيذ التام لأحكام هذا الإعلان، ولا سيما من خلال حشد التعاون المالي والمساعدة التقنية. وتتاح السبل والوسائل التي تضمن مشاركة الشعوب الأصلية في المسائل التي تمسها.

المادة ٤٢

تعمل الأمم المتحدة وهيئاتها، وبخاصة المنتدى الدائم المعني بقضايا الشعوب الأصلية، والوكالات المتخصصة، ولا سيما على المستوى القطري، والدول على تعزيز احترام أحكام هذا الإعلان وتطبيقها التام ومتابعة فعالية تنفيذها.

المادة ٤٣

تشكل الحقوق المعترف بها في هذا الإعلان المعايير الدنيا من أجل بقاء الشعوب الأصلية في العالم وكرامتها ورفاهها.

المادة ٤٤

جميع الحقوق والحريات المعترف بها في هذا الإعلان مكفولة بالتساوي للذكور والإناث من أفراد الشعوب الأصلية.

المادة ٤٥

ليس في هذا الإعلان ما يجوز تفسيره بأنه يقلل أو يلغي الحقوق الحالية للشعوب الأصلية أو الحقوق التي قد تحصل عليها في المستقبل.

المادة ٤٦

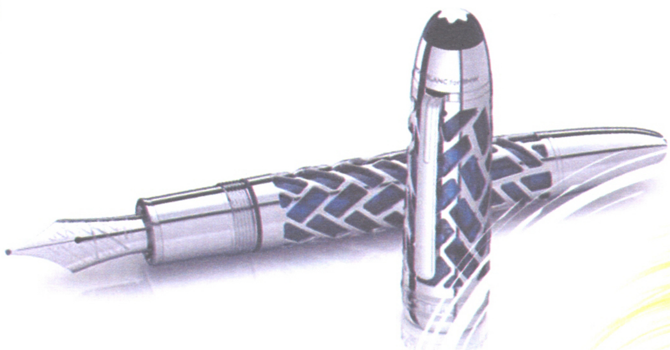
١- ليس في هذا الإعلان ما يمكن تفسيره بأنه يقتضي ضمنا أن لأية دولة أو شعب أو جماعة أو شخص حق في المشاركة في أي نشاط أو أداء أي عمل يناقض ميثاق الأمم المتحدة، أو يفهم منه أنه يخول أو يشجع أي عمل من شأنه أن يؤدي، كلية أو جزئيا، إلى تقويض أو إضعاف السلامة الإقليمية أو الوحدة السياسية للدول المستقلة وذات السيادة.

٢- يجب في ممارسة الحقوق المنصوص عليها في هذا الإعلان احترام حقوق الإنسان والحريات الأساسية للجميع. ولا تخضع ممارسة الحقوق الواردة في هذا الإعلان إلا للقيود المقررة قانونا ووفقا للالتزامات الدولية لحقوق الإنسان. ويجب أن تكون هذه القيود غير تمييزية ولازمة وأن يكون غرضها الوحيد ضمان ما توجبه حقوق وحريات الغير من اعتراف واحترام والوفاء بالمقتضيات العادلة والأشد ضرورة لقيام مجتمع ديمقراطي.

٣- تفسر الأحكام الواردة في هذا الإعلان وفقا لمبادئ العدالة والديمقراطية واحترام حقوق الإنسان والمساواة وعدم التمييز والحكم السديد وحسن النية.

متابعات فنية

أ.د/ حسن عطية



طموحات يائسة
من ملاعيب يونس لغوايات ونوس

تقوم الدراما على الصراع بين شخصيتين تمثلان قوتين متعارضتين، تنتصر في النهاية إحدى هاتين الشخصيتين وما تمثلهما، أو تنهزم بشرف دون أن ينهزم الفكر الذى تمثله، وهو الفكر الذى يتبناه صنّاع هذه الدراما من كاتب ومخرج ومجموعة فنانين وفنيين، فصناع الدراما ليسوا محايدين ينظرون من شرفة علوية ليصفوا لنا خناقة فى الشارع دون أن يقفوا مع أو ضد أحد طرفيها.

والجمهور أيضا لا يتلقى العمل الدرامي بموقف محايد، بل هو يتعاطف مع شخصية ضد أخرى، وفقا لموقفه المسبق مما تمثله هذه الشخصية من فكر يؤمن به أو قيم يتمسك بها، وهو ما يضع على كاهل كاتب الدراما عبء صياغة الشخصيات الدرامية بحيث يجعل الجمهور يتعاطف مع الشخصية التى تمثل الفكر الذى يريد دعمه لدى الجمهور، والقيم التى يريد أن يتمسك بها، لاسيما أن الدراما ليست موعظة جبلية أو خطبة سياسية صريحة الأفكار، بل هى فن جمالى يخاطب الوجدان ويثير العاطفة ويفجر المشاعر النبيلة بهدف التأثير على العقل دون حكم مباشرة.

التعاطف الوجدانى هو قيمة إنسانية تمنح المتعاطف سموا إنسانيا راقيا، وتجعله يرى العالم من نفس زاوية رؤية المتعاطف معه، ولذا فهو أحد أسس بناء الدراما، والذى خلق على مدى تاريخها حضورا لما يسمى بالشخصية الرئيسة أو البطل الذى يتعاطف معه الجمهور، الممتلك لإرادته، والساعي للفعل، والمحقق فى النهاية انتصارا على خصمه انتصارا لما يمثله، أو هزيمة موقوتة تؤكد على أهمية التمسك بالأفكار والقيم التى يمثلها، يقابله دوما حضور لما يعرف بالشخصية المعوقة أو البطل الضد المناوئ له، والذى يمثل الفكر المرفوض من صنّاع الدراما، حتى ولو بدا منتصرا فى النهاية، فهو الانتصار الذى لا يغلق الباب أمام هزيمة قادمة يتمناها له على أرض الواقع، فيرتاح الجمهور نفسيا، بهزيمة ما يرفضه، ويعيد النظر عقليا فيما سيؤول إليه حاله لو سار فى الطريق المخالف لأفكاره، فالدراما تخاطب فى الجمهور أحلامه التى يود أن يحققها فى الواقع ولا يقدر عليها، فينوب البطل عنه فى تحقيقها، وإذا ما أخفق حل التشاؤم محل التفاؤل بعقل الجمهور، وهو ما لا يود كاتب الدراما تحقيقه من عمله، فهو يدرك، أو ينبغي عليه أن يدرك، أنه ليس من مهام الدراما بث روح العدمية فى عقول البشر، ولا قتل الأمل فى نفوسهم، ولا نشر الذعر فى المجتمع باسم أن هذا هو الواقع.

وهذه حقيقة يعرفها السيناريست الواعي "عبد الرحيم كمال" جيدا، والذى قرر منذ بدء اقتحامه لحقل الكتابة الدرامية أن يجرى وقائع عالمه الدرامي فى جنوب مصر، ناسجا إياه داخل قرى افتراضية، تحمل بعض سمات الواقع الراهن فى محافظته سوهاج، ولكنها تظل متعلقة بعالم الخيال المحلق بحكايات شخصياته شبه الأسطورية ولغتها الشاعرية المتسامية

على لغة الواقع الهابطة ، والحاملة بصمات أدبية ودرامية عالمية ، يدركها الباحث المدقق فيما يعرف بالتناص أو اختباء نصوص درامية سابقة بمتن نص جديد ، وباستثناء فيلمه الوحيد (على جنب يا أسطي) ، والذى تدور وقائعه فى مدينة القاهرة الحديثة ، وحتى مسلسله الجديد (ونوس) ، فأن عالم "عبد الرحيم كمال" الذى تعرفنا عليه في (الرحايا حجر القلوب) و (شيخ العرب همام) و(الخواجة عبد القادر) و(دهشة) ، يدور فى أجواء جنوبية أسطورية الصياغة صنعها تاريخ من تمجيد ثقافة العاصمة وشمال البلاد ، ودعمها كتاب الجنوب أنفسهم فى إبداعهم الأدبي والدرامي ، وحرص كاتبنا على صياغة شخصيات درامية نبيلة تسقط لأخطاء بشرية ترتكبها دون أن تفقد تعاطف الجمهور لها ، فهى ليست شرا صريحا أو خيرا خالصا ، أضاف إليها مؤخرا حضورا مميزا لشخصية جنوبية مختلفة عما سبقها من شخصيات فى عالم كاتبها ، هى شخصية "يونس" فى مسلسله (يونس ولد فضة) من إخراج المتميز "أحمد شفيق" ، فهو خفيف الظل ، محب لأخوته ، ومتزوج من فتاة من أسرة قوية وأخيها مسئول كبير بشرطة البلدة ، وله منها أبن يفضله على الجميع ، وعاشق متيم لإحدى فتيات العائلة المنتسب إليها ، فى الوقت الذى يرهبه من يعيش وسطهم ويرونه وجودا بلا جذر فى العائلة الثرية المحافظة ، فيفتشون دوما عن نقطة ضعف له للخلاص منه ، وغياب الجذر ندركه فى الحلقة الأولى ، حينما نتعرف على الصبى "إبراهيم" الذى عاش طفولته فى بيت فقير بقرية سوهاجية افتراضية تدعى (حجر الصوان) ، يجد نفسه وهو يقترب من العاشرة من عمره وحيدا مع أختيه الكبرى "بسيمة" والصغرى "ملوك" ، بعد أن هجره الأب بحثا عن مورد رزق لا يجده فى قريته ، وغابت الأم موتا قبله ، فيضطر للعمل فى كل شيء ، بما فيها ترتيب بيت صديقه "فضالى" ، الذى يستغل حاجته المادية ، ليحاول الاعتداء على شرف أخته الكبرى ، فيكتشف "إبراهيم" الأمر ويستل سكينا لقتله ، تنغرس فى النهاية ببطن والد المعتدى ، ولأنه أحد كبارات القرية ، ، يفر الطفل الفقير من قريته لقرية افتراضية أخرى تحمل اسم (علبة الصبر) ، واصلا ليد المرأة القوية "فضة" (سوسن بدر) ، التى مات توا ابنها المقارب له فى العمر بقرصة عقرب مدسوسة عليه ، وقام زوجها الثرى "شهاب" (عبد العزيز مخيون) بتطليقها قولا ، بعد أن انتهت علاقته بها بموت ابنهما الذكر الذى تزوجها وهى الفقيرة ابنة مراكبي من أجله ، لعدم قدرة امرأته الأولى "حسيبة" (صفاء الطوخى) إنجاب الوريث الذى يحمل اسم العائلة ، فقد أتت له بالبنات ، وفى اللحظة الراهنة هى حامل فيما قيل أنه الذكر ، مما يعنى للسيدة "فضة" أنها ستفقد كل ورث من الزوج الثرى ، لموت الابن والطلاق من الزوج ، وهو ما يدفعها للتآمر على طليقها ، ودفع أحد أتباعها بفك فرامل سيارة الزوج تودي بحياته فى حادث طريق أثناء عودته لبلده بمحافظة قنا .

تحمل "فضة" الطفل "إبراهيم" بعد أن منحته اسم وليدها الميت "يونس" إلى أهل زوجها فى قنا ، حاصلة بالتزوير على ميراث الزوج المغتال ، وتعمل على رعاية الطفل حتى يشب عن الطوق ويصير شابا قويا ومهيمنا بذكائه وسطوته على القرية ، وتميل الدراما له ، خالقة منذ بداية مشواره المأسوى تعاطفا معه ضد القوى المناوئة له ، فالدفاع عن الشرف أدى لإقدامه على القتل ، والفرار من القرية وترك أختيه نهبا للضياع نتج بسبب غياب قوة عائلية تحميه ، والتخفى فى شخصية أخرى جاء بمصادفة أنقذت حياته ، وحولته لرجل مرموق ، وبحثه الدءوب عن أختيه اللتين تخفتا تحت اسمى "شمس" وقمر" بعد هروبهما بالليل من قريتهما الظالمة ، والعمل فى ورشة تصليح سيارات على الطريق ، وذلك حتى يجدهما فى نهاية المطاف لهو دليل على وفائه لأسرته ، وعشقه للفتاة "صفا" (ريهام حجاج) ابنة أحد أعمامه المنتسب زورا لهم هو عشق رومانسي طاغ لا يلغى تمسكه العقلي بزوجته وحبه لابنه منها والذى منحه اسم "إبراهيم" أيضا ، وتلقى الفتى الضرير "شبل" ، بدلا من "يونس" (عمرو سعد) ، رصاصات "فضالى" الباحث طوال المسلسل عنه للثأر منه لقتله أبيه فى بداية تفجر الحدث الدرامي ، أراح نفسية الجمهور الذى كان يتابع عمليات التآمر المتعددة على بطله المتعاطف معه ، وأن قلل من حجم هذا التعاطف عمل "يونس" فى تجارة الآثار ، وهو عمل لم يكن هو بحاجة إليه اقتصاديا ، وأن منحه ثراءا فاحشا ، فذكاءه كان كفيلا بتطوير تجارة ممن ورثه باعتباره أبيه تطويرا يجعل منه صاحب سطوة فى مجتمع البلدة دون حاجة لتجارة مجرمة تخصم من تعاطف الشخصية لدي جمهورها ، فضلا عن أن استخدامه بصورة غير معتادة فى الحياة اليومية لأقوال المفكرين فى ختام حواراته مع شخصيات لا علاقة لها به ، خاصة فى النصف الأول من المسلسل ، شابه الشك ، حيث إننا لم نعرف عنه أنه دخل مدرسة حتى فراره من قريته فى نحو العاشرة من عمره ، كما لم يشر لنا المسلسل عن التحاقه بأى تعليم فى سنواته التالية ، رغم إشاراته الواضحة لتعلم محبوبته "صفا" وشقيقته الصغرى "ملوك" فى الجامعة ، ولم نره مهتما

بالثقافة وكتبها .

بالتزامن يقدم "عبد الرحيم كمال" مسلسله الآخر (ونوس) مع المخرج "شادى الفخرانى" وبطله الأثير "يحيى الفخرانى" مقدما صراعا كونيا فى المجتمع الحديث ، بعيدا عن أجواء الجنوب ، بين الإغواء بفعل الشر والإنسان القابل للقيام بهذا الفعل ، فيما يعرف فى الأدب العالمى بالصفقة الفاوستية ، وذلك تجسدا فى شخصية (ونوس) الممثل للكائن الخارق للعادة ، المناوئ للإله ، والساعى لهدم الإنسان وقيادته لتدمير نفسه والكون بالشر الكامل ، مقابل شخصية "ياقوت ابن آدم" الممثل للإنسان البسيط النقى ، الذى يبيع نفسه للشيطان فى لحظة ضعف ، لكنه سرعان ما يندم ، ويعمل على الهروب من الشيطان تارة ، أو المناورة معه تارة أخرى .

ولحاجة هذا الصراع الأزلى بين الشيطان و(أى إنسان) لحبكة درامية يتحرك داخلها ، كان على "عبد الرحيم كمال" استدعاء موضوع (فاوست) الذى تجلي فى عصر النهضة الأوروبي ، مجسدا الصراع بين الرغبة فى التحرر من أسر التقاليد التى حكمت أوروبا فى عصورها المظلمة لنحو عشرة قرون كاملة ، وذلك بالتمسك بالحصول على المعرفة الإنسانية وامتلاك العلم الذى يفتح للإنسان آفاقا جديدة ، فجاء بالخيميائى د. "فاوست" الباحث عن جوهر الحياة الحقيقي ، ليوقع عقدا مع الشيطان "ميفيستوفوليس" يقضى بتسهيل الأخير للأول طرق الحصول على المعرفة الكاملة واللذات الدنيوية الفائقة بأسهل الطرق ، مقابل الاستيلاء على روحه لحظة موته ، حتى لا تعود للرب خالقها ،غير أن الحصول على روح "فاوست" لن يتم إلا بوصوله لقمة السعادة التى يحلم بها ، وهو ما ينتهزه "فاوست" للفرار من شرط تسليم روحه للشيطان ، مصرا على العودة بها لباريها ، مما يخلق صراعا حادا بين المتعاقدين ، يستخدم الشيطان فيه كل ألاعيبه الشريرة ، ويستخدم الإنسان فيه قدراته العقلية ومعارفه العلمية .

أعاد كاتبنا موضوع "فاوست" فى بيئة مصرية معاصرة ، عبر أسرة من الطبقة المتوسطة ، تعانى مشاكلها الحياتية المعتادة ، مجريا وقائع موضوعه فى الأيام الأخيرة لبطله الإنسان "ياقوت" ، الذى هجر أسرته لعشرين عاما ، هى فى الحكايات الأصلية مدة العقد الذى يحصل خلالها الإنسان على كل ما تعاقد عليه ، وهى فى مسلسلنا مجرد غياب عن العائلة دون مكاسب واضحة ، حيث نعثر على "ياقوت" (نبيل الحلفاوى) عائشا فقيرا معدما بمر بأحد جسور العاصمة على النيل ، يرفض كل إغواء بالمال من "ونوس" ، فيتأجل الصراع الأساسي بينهما لأكثر من ثلثي المسلسل ، وينقل "ونوس" (يحيي الفخراني) إغواءه للعائلة الصغيرة التى وقفت أحلامها عند طموحات بورجوازية بائسة ، مغويا كل واحد منها بالغواية الملامسة لرغبة دفينة داخله يود أن تتحقق ، وكلها مغويات فى إطار أخلاقي ، ولا علاقة لها بفكرة الحصول على المعرفة ، فلا أحد منهم آراد أن يكون عالما أو مفكرا أو مخترعا أو حتى رجل أعمال يحتكر صناعة تجارة الحديد فى العالم ، وذلك حتى يصبح لاستدعاء هذا الإبليس الخارق للعادة معنى ، ويضحى لتعاطفنا مع البشر الساقطين تحت إغوائه قيمة ، فالابن الأكبر "فاروق" (نيقولا معوض) يدفعه لاستخدام القشور الدينية التى يعرفها فى النفاق الاجتماعي ، منتقلا من مدرس صغير لداعية دينى شهير بواحدة من الفضائيات الغوغائية ، سرعان ما يدرك خطأ الطريق الذى سار فيه ، فيعود للطريق القويم ، ويسقط الابن الأوسط "عزيز" (محمد شاهين) المتعلق بحلم الثراء السريع محدود المساحة فى هاوية لعب الميسر التى تستنفد كل ما لديه ، ويعمل الابن الأصغر "نبيل" (محمد كيلانى) فى كباريه مقدما صوته للسكارى ، ويكاد يدان بقتل صاحبه الكباريه ، ثم يبرئ ، ليدخل فى تجربة عاطفية مع ابنتها ، ثم يعود لرشده عائدا لبيته . وتنشغل "نيرمين"(حنان مطاوع فى أفضل أدوارها) بالشعوذة لإنقاذ ابنها ، حتى تتحرر منها ، وتكاد أمهم "انشراح" (هالة صدقي) تسقط فى حبائل "ونوس" متخيلة أنه سيتزوجها . وبنفس المنطق الأخلاقي الذى يحكم المسلسل ، يعود الجميع إلى مسكنهم القديم ، وتعمل الأم على إغلاق المكان حفاظا عليهم ، وحتى الأب فاوست المصرى "ياقوت" لا يطلب من شيطانه فى نهاية المطاف غير زجاجات بيرة ونسوة حسان حوله ، يتركهم بسرعة ليعود أيضا لنقس البيت القديم لينتحر على بابه حتى لا يمكن "ونوس" من الحصول على روحه .

العودة للبيت القديم ، ولتقاليده الأخلاقية الرصينة ، وانغلاقه على طموحات بائسة هى السبيل الوحيد فى هذا المسلسل للوقوف ضد أبليس اللعين الموسوس فى الصدور ، وهي الرسالة التى تضعها الدراما بين أيدينا فى نهاية وقائعها ، بعد أن انشغلنا بأداء تمثيلى متميز لممثلين كبار ، ولكن ليس بالتمثيل وحده تقوم وتقيم الدراما .

وجه نور الشريف المسرحي
الثقافة صنو الموهبة والحرفة

بجسد نحيل ووجه طفولي وعقل متقد قفز الفتى "محمد جابر محمد عبد الله" معتليا منصة مسرح مدرسة بنبا قادن الإعدادية بشارع الخضيرى بحى السيدة زينب، منفلتا من خجله وانطوائه على ذاته، مستعرضا أمام فريق التمثيل موهبته وقدرته على تمثيل كافة الأدوار، ومجسدا للشخصيات التى قدمها نجوم خمسينيات القرن الماضى: "أحمد مظهر" و"شكرى سرحان" و"عماد حمدى"، جنبا إلى جنب "مارلون براندى" و"جريجورى بيك" وفتى قريب الشبه منه "جيمس دين"، والذين كان يرى أفلامهم تعرض بدور سينما (الشرق) بميدان السيدة، و(الأهلى) و(إيزيس) المقابلة لها والتى كانت تعرض الأفلام الأجنبية، وتم هدم الأخيرتين حاليا، وتبهره قدرات نجومه المصريين فى العروض المسرحية التى كانت تنقل من مسارحها لتقدم بالأحياء الشعبية، ومنها حى السيدة بدار سينما (الهلال) الصيفية بشارع قدرى، أو يشاهد مسرحياتهم الجادة التى كان ينتجها وينقلها التليفزيون على شاشته الصغيرة، حالما بأن يصبح نجما شهيرا، تتداول المجلات صوره، ويمتلك سيارة حمراء يطوف بها شوارع السيدة وبركة الفيل والحلمية الجديدة.

امتلك حلم التمثيل فؤاد وعقل الفتى الصغير، غير أن المرحلة الثانوية دفعت لهما حلما جديدا هو أن يكون لاعب كرة شهير، فالتحق بأشبال نادى الزمالك، وتصارع الحلمان حتى استقر به الأمر بعد حصوله على الثانوية العامة بأن يكون ممثلا، رغم أن مكتب التنسيق ذهب بأوراقه لكلية التجارة، ورفضت أسرته - كعادة كل الأسر وقتذاك - التحاقه بقسم التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ولكن بعد إلحاح وافقت على أن يتقدم لقسم الديكور، لكنه - وكعادة كل الأبناء - خالف الرأى وقدم أوراقه لقسم التمثيل، ووجد نفسه أخيرا يقف بإحدى قاعات المعهد الذى كان مقره وقتذاك بالزمالك، وعليه أن يقدم مشهدا باللغة الفصحى وآخر بالعامية وثالث ارتجالى، أمام لجنة مكونة من "حمدي غيث" و"عبد الرحيم الزرقاني" و"محمد توفيق" و"كمال يس" والناقد "دريني خشبة"، ولم يفاجأ حينما وجد اسمه فى أول كشوف المقبولين، فقرر أن يكون الأول دائما.

روميو الجديد

ظل شعار (الأول دائما) اجتهادا وتفوقا هو الهادى للفتى "محمد جابر" الذى صار اسمه الفنى "نور الشريف"، بنصيحة من شقيقته "عواطف" بعد أن أثبت وجوده فى دور صغير بعرض (وابور الطحين) عام ١٩٦٥ مع فرقة مسرح

الحكيم للكاتب "نعمان عاشور" والمخرج "نجيب سرور" ، سبقها محاولة الصعود لفضاء المسرح وهو فى مقتبل اقتحامه للدراسة الأكاديمية بدور بجملتين بين المجاميع بمسرحية (الشوارع الخلفية) عام ١٩٦٣ من إعداد "نعيمة وصفى" عن رواية "عبد الرحمن الشرقاوى" وإخراج "سعد أردش" لكنهما لفتا الأنظار إليه ، وجذبا إليه عين المخرج المثقف "كمال عيد" الذى رشحه وهو بعد مازال طالبا بالمعهد لبطولة مسرحية (روميو وجوليت) لشكسبير ، بعد اعتذار "كرم مطاوع" عن القيام بدور "روميو" ، كما اعتذرت كلا من "زيزى البدراوي" و"سعاد حسنى" عن القيام بدور "جولييت" ، فقرر المخرج المغامر أن يسند الأدوار لممثلين جدد على الحركة المسرحية هما "محمد جابر" الذى يقول عنه فى مذكراته (المسرح حياتى) أنه شاهده "يقدم مشهدا من مسرحية هملت" أثناء محاضرة له بمعسكر رياضي بالإسكندرية فى صيف ١٩٦٥ ، وأن تقاسمه البطولة "سناء ماهر" ، وسط كوكبة من الممثلين الكبار "عزيزة حلمى" و"عبد الرحيم الزرقانى" و"نعيمة وصفى" ، وللأسف لم تر المسرحية النور لخلافات داخل فرقة المسرح العالمى التى كان يديرها "حمدى غيث" .

تخرج "محمد جابر" بقسم التمثيل والإخراج فى المعهد العالى للفنون المسرحية ، بدفعة ضمت المخرجين والممثلين المتميزين فيما بعد : "محمود الألفى" و"محمد عبد المعطى" و"سامية أمين" و"شاكر عبد اللطيف"و"مرفت سعيد" و"عبد العزيز مخيون" والإعلامية اللامعة "نجوى أبو النجا" وغيرهم من نجوم المسرح والسينما والتليفزيون والإذاعة ، وأعلنت نتيجته بعد أسابيع قليلة من نكسة يونيو ١٩٦٧ ، فاختلطت المشاعر داخله بين فرحه بتفوقه وحصوله على المركز الأول الذى يؤهله للتعيين معيدا بالمعهد ، وحزنه على الهزيمة التى لحقت بالتجربة الناصرية التى ناصرها وتحمس لانفتاحها الثقافى على العالم ، وسعيها لتحقيق العدل الاجتماعى بين الناس ، وتأسيسها لبنية أساسية للفنون الرفيعة ، تمثلت فى المعاهد الفنية الكبرى بالهرم ، والتى أنتقل "نور" وزملائه فى العام الرابع من دراستهم إلى مبنى المعهد الجديد الحالى .

مسؤولية الفنان

غير أنه سرعان ما حسم أمره ، فأزاح الحزن من أمام عينيه ، وكانت الفلسفة الوجودية الرائجة فى منتصف ستينيات القرن الماضى قد تسللت لعقله ، وعرف من خلالها قضايا الحرية ومسئولية الإنسان عن فعله ، وتحمله هذه المسئولية بإرادة قوية وفعل يتجاوز به أى إحباط ، فعمل على أن يكون جادا فى عمله ، عميقا فى أفكاره ، جسورا فى تقديم نفسه والمحيطين به للساحة الفنية ، وسعى بكل جهده لامتلاك ثقافة موسوعية عميقة ، فصار واحدا من أنضج فنانينا وأعمقهم ثقافة ، وأكثرهم جدلا حول الشخصيات التى يجسدها ، والعمل الفنى ككل الذى يمثل فيه ، واعيا بالدور الفاعل الذى يلعبه الفن وسط مجتمعه ، ورغم انشغاله بالتمثيل فى السينما والتليفزيون اللذين خطفاه من معشوقه الأول ، إلا أنه حرص على العمل بالمسرح ممثلا ومخرجا بل ومشاركا فى الإنتاج أحيانا ، وداعما للمواهب والطاقات الشابة ، فالمسرح هو فضاء الفعل المتجدد يوميا ، وهو ساحة اللقاء مع جمهور متغير كل ليلة ، وهو المشاكس للسلطات بأصوات حية ووجود مؤثر ، فعمل "نور" على الارتفاع بقامته وقامة المسرح معا ، فحصد العديد من الجوائز والتقديرات ، ليس أهمها حصوله على درجتى دكتوراه فخرية فى الآداب ، الأولى من جامعة (ميدل برى) الأمريكية عام ٢٠٠٥ ، والثانية من جامعة (ويلز) البريطانية العام الماضى مع "يحيى الفخرانى" و"محمد منير" و"عمر خيرت" ، وجاء فى حيثيات منحه الدكتوراه الأولى أنه "أرتفع بمستوى الأداء التمثيلى إلى نوع من الأدب" ، وتم الاحتفال به داخل المسرح أثناء عرض مسرحية (الأميرة والصعلوك) ، دون تسليط الأضواء على هذا الحدث المتميز ، وأن كان أهمها عنده هو تقدير الجمهور لموهبته وجديته وثقافته وحرصه على ربط الفن بالمجتمع المتحرك داخله .

مع أستاذه دائما

قام "نور الشريف" ببطولة مجموعة كبيرة من العروض المسرحية ، اختارها بعناية وبمسئولية ، وتكشف القراءة لتتبعها الزمنى عن تطوره الفكرى والجمالى ، ومدى علاقته الوثيقة بمجتمعه ، حيث تنوع حضوره بين عروض مقدمة للأطفال مثل (الأمير الطائر) للكاتب الهندي المشهور "ملك راج" وإخراج العائد من لندن المخرج "أحمد زكي" ١٩٦٨ ، وهو أول عمل يقدم لفرقة مسرح الطفل المنشئ حديثا وقتذاك وقدمت على مسرح القاهرة للعرائس ، واستخدم فيها تكنيك المسرح الأسود لأول مرة ، وكانت أول بطولة مسرحية له ، تبهر الطفل ن أن تبتعد به عن حياته . كما قدم عروضا تعيد قراءة الأساطير والحكايات التاريخية والفنتازيا عبر كتاب ألف ليلة وليلة

وتقدمها بمنظور معاصر ، مثل (شمشون ودليلة) ١٩٧١ للكاتب الفلسطيني "معين بسيسو" وإخراج أستاذه في المعهد "نبيل الألفي" والذي سيتكرر عروضه معه ، والعرض الفنتازي (بعد أن يموت الملك) ١٩٧٤ آخر كتابات الشاعر "صلاح عبد الصبور" المسرحية من إخراج "نبيل الألفي" أيضا ، و(ست الملك) لفرقة المسرح القومي ١٩٧٨ ، من تأليف د. "سمير سرحان" وإخراج "عبد الغفار عودة" ، وبطولته مع "سميحة أيوب" و"عبد الرحمن أبو زهرة" ، و(الفارس والأسيرة) ١٩٧٩ للدكتور "فوزى فهمي" وإخراج زميل دفعته د. "عوض محمد عوض" ، ولعبت "فردوس عبد الحميد" دور البطولة أمامه ، و (لعبة السلطان) ١٩٨٢ للدكتور "فوزى فهمي" أيضا ، وإخراج "نبيل الألفي" كذلك ، وبطولته مع "عايدة عبد العزيز" و"عبد الرحمن أبو زهرة" وزميل دفعته "محمد وفيق" ، ولفرقة أكاديمية الفنون قام ببطولة مسرحية (كاليجولا) ١٩٩١ لألبير كامى وإخراج "سعد أردش" ومثلت مصر في مهرجان موتريل بأسبانيا ، وكان لي شرف استضافتها في هذا المهرجان باعتباري مديرا مشاركا له وقتها ، وكذلك قدم أعمالا معاصرة مثل (لن تسقط القدس) ٢٠٠٢ للكاتب الصحفي "شريف الشوباشي" وإخراج "فهمي الخولي" لفرقة المسرح القومي وقدمت على مسرح الجمهورية ، والبطولة مع "عفاف راضى" و"لقاء سويدان" ، وطاف بها "نور" العديد من الأقطار العربية بنجاح ساحق ، و (يا غولة عينك حمرا) ٢٠٠٤ للكاتب "كرم النجار" وإخراج "حسن عبد السلام" لمسرح التليفزيون ، وقدم على مسرح النيل بمدينة الإنتاج الإعلامي ، ثم عرض (يا مسافر وحدك) تأليف وإخراج د. هاني مطاوع" عن نص (أفرى مان) أو (كل إنسان) الشهير في مسرح العصور الوسطى الأوربية ، وشاركته البطولة "منى زكى" و"ندى بسيوني" و"مخلص البحيرى" ، وكلها أعمال تمس نبض الواقع وتعلى من درجة الوعى به .

مع المسرح الخاص

دون أن يبتعد عن همومه المجتمعية ، قدم "نور" للمسرح الخاص عام ١٩٧٢ (العيال الطيبين) مع الكاتب "على سالم" والمخرج "حسن عبد السلام" ، والنجمين "نيللي" و"عبد المنعم مدبولي" ، ثم مع نفس الكاتب المسرحية السياسية الساخرة (بكالوريوس في حكم الشعوب) ١٩٧٨ إخراج "شاكر عبد اللطيف" زميل دفعته ، لفرقة (المسرح الجديد) من إنتاج "مصطفى بركة" ، بطولته مع الوجوه الجديدة "ليلى علوى" و"يحيي الفخراني" و"أحمد بدير" ، ومسرحية (المليم بأربعة) ١٩٩١ للكاتب "محمد أبو العلا السلاموني" وإخراج "جلال الشرقاوى" بفرقته (مسرح الفن) ، وبطولته مع "نورا" قبيل اعتزالها ، والمسرحية الغنائية الاستعراضية ١٩٩٢ (كنت فين يا على) للكاتب "يوسف عوف" وإخراج "عصام السيد" ، وبطولته مع "بوسى" و"محمد عوض" و"سعيد عبد الغنى" ، وكلها تتصدى للخلل الذى طرأ على المجتمع فيما بين السبعينيات والتسعينيات .

كما قام بإخراج ثلاث مسرحيات فضلا عن بطولتها وهى (سهرة مع الضحك) عام ١٩٨٢ ، عبارة عن ثلاث مسرحيات قصيرة للكاتب "على سالم" وشاركه إنتاجها لفرقتهما الخاصة باسم (مسرح الممثل) ، أخرج "نور" منها مسرحيتى (المتفائل) و(المؤلف في شهر العسل) وأخرج "على سالم" المسرحية الثالثة (الكاتب والشحات) ، وعرض (الأميرة والصعلوك) للكاتب "ألفريد فرج" لفرقة المسرح القومي عام ٢٠٠٥ وبطولته مع "منال سلامة" ، و(محاكمة الكاهن كا) لشباب مسرح الهناجر عام ١٩٩٣ عن قصة للروائى "بهاء طاهر" ، مسرحة د. "محسن مصيلحى" و"عبد الرحيم كمال" ، وناقش فيه قضية صراع كهنة الدين على السلطة ، وفى الأفق عرض جديد مؤجل منذ زمن عن رواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، تم الإعلان عنه أكثر من مرة دون أن نراه .

هو فنان مثقف يدرك مسؤوليته تجاه وطنه ، ويبحث عن ذاته في مجتمعه ، ويكتشف مجتمعه على صفحة ذاته ، ويغامر بحثا عن المجهول ليحوله لمعلوم يضعه بين أيدى جمهوره، فيثير الدهشة مع كل عمل يقدمه ، ويثير الجدل حول كل رسالة يرسلها لمجتمعه في أدق لحظاته الزمنية .

عندما يعشق الفنان الوطن
محمود عبد العزيز ولعبة الأقنعة للدهشة

عوامل كثيرة تساعد على تقديم الفنان لذاته أمام جمهوره فيلمع، وتفجر طاقاته فتتلقفه الأفئدة، ويعرف طريقه الصحيح للتألق والاستمرار والحفاظ على مكانته في ساحة الإبداع ومكانه في قلوب محبيه، أهمها: النص الجيد الذي يساعده على تقديم شخصية مركبة تثير الدهشة لدى متلقيه، وليس مجرد اسكتشات ساخرة، والمخرج الواعي الذي يضعه فى مكانه الصحيح ويستخرج المعدن النفيس الكامن بأعماقه فيتلألأ، فضلا عن قدرات المبدع ذاته ووعيه باللحظة الزمنية التى يقدم فيها نفسه لجمهوره، دون أن ينخدع بكلمات زائفة تملقه دون أن تمهد أمامه سبيل النجاح الحقيقي.

تكاتفت هذه العوامل معا لتنسجم ذات يوم أمام "محمود عبد العزيز" داخل صدفة موضوعية، شحنها هو بطموحه وعشقه لوطنه وفنه، فجاء من الإسكندرية لعاصمة الزهو الفني أوائل سبعينيات القرن الماضي، بعد أن كشف عن موهبته فى المسرح الجامعي خلال عقد الستينيات المتوهج بالإبداع، والذي شاركت الجامعة فيه مع المعهد العالي للفنون المسرحية فى تقديم جيل جديد من الموهوبين، يتقدمهم معه نور الشريف وعادل إمام وصلاح السعدني ومحمد صبحي ونبيل الحلفاوي وفردوس عبد الحميد وغيرهم ممن صاغوا وجها مشرقا للدراما المصرية بفضاءات المسرح وشاشات السينما والتليفزيون.

هبط "محمود" للقاهرة بحثا عن المخرج التليفزيوني الشهير بملك الفيديو "نور الدمرداش" الذي أثني على قدراته عندما تعرف عليه ممثلا بمسرح كلية الزراعة بالإسكندرية، كي يمنحه فرصة الظهور على الشاشة التي كانت متألقة رغم إمكانياتها البسيطة وقتذاك، وبالفعل منحه دورا فى مسلسله (كلاب الحراسة)، وللمصادفة أن يكون دور ضابط مخابرات يبدى لمن حوله وجها غير وجهه، ويكتم انفعالاته خلف قناع سميك لا يكشف عن شخصيته، وهو الدور الذي سيتكرر معه فيما بعد في واحد من أبرز أفلام الجاسوسية وهو (إعدام ميت) للمخرج "على عبد الخالق" عام ١٩٨٥، ثم مع أشهر مسلسل تليفزيوني (رأفت الهجان) بأجزائه الثلاثة، بداية من عام ١٩٨٧، والذي دعي جهاز المخابرات العامة المصري لنعيه رسميا على صفحات الجرائد يوم وفاته في سابقه لم تحدث من قبل لأي من فنانينا، باعتباره "الذي جسد بصدق بطولات أبناء الوطن"، مما يعكس وعيا لدى "محمود عبد العزيز" بما يجب أن يقوم به الممثل تجاه فنه ووطنه، لذا لم يقف دوره عند حد تجسيد شخصيات وطنية في دراما الصراع مع العدو الإسرائيلي، بل تجاوزه في تقديم أمثلة للتفاني في حب الوطن من خلال تجسيده لشخصيات مثل الضابط "محمود" الذي يصاب بالشلل

على الجبهة فى فيلم (حتي آخر العمر) ١٩٧٥ للمخرج "أشرف فهمي" ، ضمن سلسلة الأفلام التي جسدت ، أو حاولت تجسيد بطولات الجيش المصري فى حرب ٧٣ ، وحتى ولو بلا عمق القصص التقليدية لتناسب أحداث الحرب التاريخية ، ومثل الدور المتميز "محمود المصري" فى المسلسل الذي كتبه "مدحت العدل" وأخرجه "مجدي أبو عميرة" ٢٠٠٤ وحمل اسمه عنوانا له ، بعد أن تم تغيير ملامحه ابتعادا به عن شخصية الملياردير البريطاني / المصري الأصل "محمد الفايد" التي تأسس الفيلم في البدء علي قصة صعوده .

إعدام ميت

يعشق الممثل فى عقل "محمود عبد العزيز" الدراما التي تتطور فيها الشخصيات من حال إلى حال ، وتتبدل مصائرها من وضع لآخر ، مما يمكنه من تقديم أكثر من وجه للشخصية التي يجسدها ، ووصلت ورقته الرابحة ليده حينما تم اختياره لتجسيد شخصية ضابط المخابرات "عز الدين" فى (إعدام ميت) عن سيناريو للكاتب "إبراهيم مسعود" ، والذي يحل محل عميل المخابرات الإسرائيلية "منصور مساعد الطوبي" فى سيناء أثناء احتلال العدو للأرض المصرية عقب هزيمة ٦٧ ، وذلك للتشابه الكبير بين الاثنين في المظهر الخارجي ، مما يستدعي إرسال ضابط المخابرات محل العميل المقبوض عليه إلى الأرض المصرية المحتلة ، ليلعب دورا نقيضا لما كان يلعبه العميل المصري ، وهو ما يضع أمام "محمود عبد العزيز" شخصيتين مختلفتين فكرا وعاطفة وموقفا من الوطن ، مما تطلب منه مهارة عالية في تجسيد كل شخصية دراميا ، وإيصال حقيقتها فور ظهورها على الشاشة من جهة ، وعبر تعاملها مع الآخرين فى الأرض السيناوية عقب وصول ضابط المخابرات متقنعا بقناع العميل ، فالشخصية الدرامية ليست مجرد قناعا أو مظهرا خارجيا ذا زى وهيئة معينين ، بل هو حضور سابق داخل أسرته وأهله ، وسلوك معين مع العدو المجند له ، مما تطلب من ضابط المخابرات معرفة تاريخ الشخصية التي سيحل محلها ، وتتطلب من "محمود" أن يبرز بتوجهات عينيه ولفتات وجهه وحركة جسده استقباله لكل فعل يحدث له ، ولكل شخصية يكلمها أو يتحدث معها ، ويضع الجمهور في حالة توتر وخوف على اكتشافه ، خاصة مع علم الجمهور أن ثمة معلومات أخفاها العميل "منصور" متعمدا عن الضابط "عز الدين" ، وهو ما ستسهل له فيما بعد عملية اكتشاف حقيقة الضابط والقبض عليه ومساومة المخابرات المصرية لتسليم العميل لإسرائيل مقابل تسليم الضابط لمصر ، وهو ما تجلى بصورة واضحة في المشهد الختامي من الفيلم ، حيث الإبحار المتقابل بين ضفتي القناة ، حيث تحمل مركب الصليب الأحمر الجاسوس "منصور" إلى سيناء المحتلة بالضفة الشرقية ، وتحمل الأخرى ضابط المخابرات "عز الدين" إلى الضفة الغربية ، ويجسد "محمود" الشخصيتين بمهارة وتمكن تدفع الجمهور المشاهد لاحتضان بطله قبل ان يلقى بنفسه فى أحضان شخصيات الفيلم الوطنية ، وترفض بكراهية الجاسوس العائد لأعداء الوطن ، وتتقبل مقتله على يد أبيه الوطني ، باعتباره منفذ العدالة بيده الطاهرة ، قائلا جملته الختامية الشهيرة "بأيدى طهرتك من الخيانة يا ولدي" ، وهى الجملة التي سخر منها شباب مغمى عليه في برنامج رقيع على شاشة التليفزيون.

رأفت الهجان

بعدها بعامين اختاره المخرج التليفزيوني الكبير "يحيي العلمي" لبطولة مسلسل (رأفت الهجان) الذي كتبه "صالح مرسي" ، أشهر وأعمق من كتب دراما معدة عن ملفات المخابرات المصرية ، ومنها هذه الملحمة التي نشرت فى البدء بمجلة (المصور) بدار الهلال ، وجذبت قراء كثر ، ثم صيغت بسيناريو وحوار المؤلف في بناء درامي يبدأ من النهاية ، نهاية حياة الجاسوس المصري المزروع وسط إسرائيل لعشرين عاما "رأفت الهجان" (رفعت الجمال في الواقع) المتخفي خلف قناع شخصية اليهودي المصري "ديفيد شارل سمحون" (جاك بيتون فى الواقع) .

التقنع خلف أسماء متعددة ، مصرية وبريطانية وفرنسية ، ذات ديانات سماوية ثلاث ، كانت اللعبة الأولى التي انطلق منها المسلسل ، بعد البدء من النهاية عام ١٩٨٧ ثم بفلاش باك طويل تقطعه لحظات راهنة ، عبر سرد ضابط المخابرات المصري "عزيز الجبالي" لأرملة "الهجان" "فراو سمحون" (فيل براوت بيتون فى الواقع) ، ليجد "محمود عبد العزيز" بين يديه شخصية شديدة التعقيد والغموض معا ، تبدو أمام رجال التحقيق المصري ، بعد أن قبض عليه على الحدود المصرية الليبية ، تبدو بنظراتها الزائغة ، وكلماتها المبهمة ، وحركات جسدها شبه المتشنجة وكأنها غير مستقرة على الأرض ، ودون حضور فاعل فيه ، لا يستطيع المتعامل معها أن يؤكد

على صدقها أو كذبها ، وهذا ما حير رجال التحقيق ، لكنه ما آثار ضابط المخابرات النابه "محسن ممتاز" وجذبه لشخصيته ، ليختار لكي يزرعه جاسوسا في المجتمع الاسرائيلي المتكون حديثا على الأرض الفلسطينية أوائل خمسينيات القرن الماضي.

وبعيدا عن الجدل حول كون هذه الشخصية كانت قد ذهبت أولا للفنان "عادل إمام" ، الذي نجح من قبل عام ١٩٨٠ في تجسيد شخصية "جمعة الشوان" (أحمد الهوان في الواقع) الجاسوس المصري الذي يعمل لحساب إسرائيل تحت إشراف وتوجيه المخابرات المصرية في مسلسل (الدموع في عيون وقحة) مع نفس المخرج الكبير :يحيى العلمي" عام ١٩٨١ ، أو جاءت أولا ل "محمود عبد العزيز" ثم مرت على "عادل إمام" ثم عادت للأول ، فان جاذبية شخصية الجاسوس متعدد الأوجه ، قد جذبت في أعماق الفنان موهبة التشخيص ، والقدرة على أن يبدي للآخرين وجها ذا انفعال ما غير ما يشعر به داخله بالفعل ، وهي واحدة من أهم ميزات الممثل الموهوب : ألا يكون أبدا هو ذاته ، بل تكون الشخصية التي يؤديها ويجسدها بكل أفكارها ومشاعرها ونمط حياتها ، وهو ما أدركه "محمود" وأن خشي ، كالكثير من فنانينا ، أن يكرهه الجمهور ، أو أن يضعه صنّاع الدراما في هذا النمط من الشخصيات إذا ما نجح فيه ، مثلما حدث مع "كمال الشناوي" الذي تكرر ظهوره في السبعينيات في شخصية ضابط الأمن القاسي ، حتى أنه ظهر في فيلم (المذنبون) ١٩٧٦ للمخرج "سعيد مرزوق" دون أن ينطق بكلمه ، وأدرك الجمهور بسهولة أنه يمثل رجل الأمن القوي ، الذي شكل زمنذاك ما عرف بمراكز القوة ، وبالمقابل مع حدث في السنوات الأخيرة مع أكثر من نجم من نجومنا الجدد ، وبخاصة في حقل الكوميديا ، وأدى لانهيار أسهمهم عند جمهورهم .

اعتزال التمثيل المسرحي

غير أن شخصية الجاسوس المختفية أفكاره ومشاعره خلف قناع سميك إزالته تعني هلاكه ، وما يستتبع ذلك من حلول شخصية محل أخرى ، سواء داخل حقل التجسس أو خارجه ، يثير شهية الممثل لتجسيدها ، وهو ما رأيناه جليا في تجسيد شخصية "رأفت الهجان" الذي يتمزق كل لحظة ، وهو يعيش باسم مستعار وشخصية مختلفة وديانة مغايرة وسط مجتمع معاد لوطنه ، وعليه أن يكتم مشاعره ولا يبديها أبدا ، سواء كانت حبا لفتاة قد يؤدي ارتباطه بها لكشف حقيقته ، أو حزنا على هزيمة وطنه وسط فرحة أعدائه ، وهو ما جسده بحرفية متقنة "محمود" في أكثر من مشهد كاشف لموهبته وتوظيفه لقدراته التمثيلية ، وبخاصة في مشهد احتفال الإسرائيليين بانتصارهم على الجيش المصري في يونيو ٦٧ ، حيث يدخل الحانة ليجد الجميع يرقص فرحا ، ويجبر على مشاركتهم فرحة انتصارهم على وطنه الكامن بأعماقه ، المنكسر لهزيمته العسكرية ، فيتحرك وسطهم راقصا كالطائر المذبوح ، لا تستقر عيونه على نقطة محددة ، ولا تعرف ذراعاه اتجاها تتوجه إليه ، وذلك وسط حركة كاميرا أجاد المخرج "يحيى العلمي" في تحيكها لتصنع دوامة من الهستيريا المرئية . والأمر كذلك مع استماعه منفردا المذياع وهو يذيع مقتطفات من حديث تنحى الزعيم "جمال عبد الناصر" وتوضيحه للعوامل التي بنى عليها موقفه في عدم البدء بالهجوم على الجيش الإسرائيلي ، وفي تنحيه عن السلطة وتحمله المسئولية الكاملة فيما أسماه بالنكسة ، فيصرخ "محمود" والمذياع بين يديه يكاد يتحطم رافضا التنحي ، معلنا أن هذا ما يريدونهم بالضبط ، فهو يعيش بينهم ويعرف ما يرغبون في تحقيقه بالضبط من كل فعل يقدمون عليه .

ليست الموهبة وحدها هي التي نجح بها "محمود" في أداء هذا الدور ، بل الحرفة التي امتلكها خلال ما يقرب من عشرين عاما قبل قيامه بتجسيد هذه الشخصية الوطنية في ملحمة درامية كبرى ، فضلا عن وعيه السياسي ودراسته لأعماق وأبعاد الشخصية وعلاقتها بالسياق الاجتماعي والسياسي الذي تتحرك داخله وتؤثر فيه ، وهو ما دفعه في منتصف التسعينيات لخوض تجربته الأخيرة في التمثيل المسرحي بصورة احترافية ، وذلك بعد تجربته الأولى عام ١٩٨٦ مع مسرحية (خشب الورد) للكاتب "علي سالم" والمخرج د. "هاني مطاوع" ، وكانت أول ظهور احترافي للممثل "أشرف عبد الباقي" ، حيث مثل في مسرحية (٧٢٧) للكاتب "احمد عوض" وإخراج د. هاني مطاوع ، دورا من الأدوار التي تستهويه ، حيث تآمر مجموعة من الفاسدين على د. "عبد المجيد المصري" الطيب (لاحظ لقب الشخصية) ، لتقنعه أنه شخصية أخرى تدعى "عادل النهري دحروج" ، وأنه مصاب بازدواج الشخصية ، لكي تدفعه للتوقيع على صفقة فاسدة لتمريرها من الخارج لداخل الوطن ، غير أنها تحولت لعرض تهريجي سخيف ، دفعت "محمود" لاعتزال التمثيل المسرحي نهائيا بعدها ، محافظا على موهبته وحب جمهوره له .

في سينما محمد خان
القاهرة وثائق وشوارعها حواديت

لايشكل المكان بالنسبة لأى منا مجرد شوارع مربها ، ومحلات تعامل معها ، وأجواء يتنسم عبقها ، وبشريتذكر أحاديثهم ، بل هو فضاء تغوص فيه الروح حتى تسكن فيه ، وتلتقط فيه الذاكرة ما تختزنه وتعيد تذكره مؤكدة على اتصالها الدائم به ، ورصد هذا المكان سينمائيا يحول الفيلم فيما بعد إلى وثيقة تاريخية تقدم لعشاق السينما والتاريخ معا ما يساعدهم على تحليل مجتمعها المصور بالصورة والصوت ، إلى جانب الاستمتاع بقيم الفيلم الجمالية ، وأحيانا الحنين لرؤية الماضى متجسدا على الشاشة البيضاء .

هكذا كانت القاهرة الخديوية المستقرة بوسط البلد لمحمد خان ، يغادرها إلى لندن للدراسة ، أو لبيروت للعمل ، لكنه يعود إليها عاشقا لشوارعها وناسها ، لا يأبه بعدم امتلاكه للجنسية المصرية ، بسبب جنسية والده الباكستانية ، وأن حصل على هذه الجنسية المصرية قبيل رحيله بعامين فقط ، فقد أدرك منذ نعومة أظافره ، وفى دفء حضن أمه المصرية أنه يمتلك الهوية المصرية ، وأنه يذوب عشقا فى ترابها المشبع بتاريخ ممتد فى عمق الحضارة ، وأن أفلامه هى التى تمنحه جنسيته المصرية ، فهو ابن بار لها ولم يستطع يوما رؤيتها كما رآها الشاعر "أحمد عبد المعطى حجازى" فى مطلع شبابه فى خمسينيات القرن الماضى (مدينة بلا قلب) ، بل غمر ذاته بتاريخها وحاضرها ليراها كما رآها مؤخرا الشاعر "سيد حجاب" فى أغنية "على الحجار" (هنا القاهرة) "الساحرة ، الساخرة ، الصابرة ، الثائرة" .

القاهرة عند "محمد خان" هى هذا المزيج الرائع للصبر والتمرد معا ، وهى الوجود الذى تتصور أنك أمسكته بيديك فور رؤيتها ، ثم سرعان ما تكتشف أنك لم تعرفها بعد ، هى الغموض الذى عليك أن تجهد ذاتك كى تكشف حقيقتها ، وهى المسالمة التى عليك أن تفتش فى أعماقها التاريخية والراهنة لترى أنها كالعنقاء قادرة دوما على الانتفاض كالعنقاء ، وهى التى استقرت بوجدان "خان" ورأى أن عليه واجب توثيق عالمها فى أفلامه ، فصنع أفلاما تحولت على امتداد ما يقرب من أربعة عقود إلى وثائق سينمائية شديدة التميز ، فصور بعين ناقد عاشق أحوالها ، عبر بطله الأثير عنده ، وهو عادة بطل متحرر من القيود المجتمعية ، متمرد على الأنظمة التى تكبل حركته الشخصية فى الحياة ، وبخاصة مؤسسة الزواج كمؤسسة ، غير أن دخوله فى التجربة الدرامية مع العاصمة تمنح وعيه النضج ، كاشفة له أنه ابن العاصمة ، إما أن يموت بشرف على طرقاتها ، أو يرنو بعينيه نحو نصر قريب لها .

بدأ "خان" مشواره السينمائي مع قاهرته ، بفيلم (ضربة شمس) ١٩٧٨ ، الذى كتب قصته مستوحيا فكرته من فيلم الإيطالي "مايكل أنجلو أنطونيو" (انفجار) ١٩٦٦ ، والذى يعنى عنوانه تكبير الصورة ، وهذا التكبير الذى قام به بطل الفيلم المصور الفوتوغرافي لصورة التقطها لعاشقين فى حديقة عامة ، جعلته يكتشف جريمة قتل ، تدخله فى تجربة درامية خطرة ، وهو تقريبا نفس ما قامت عليه قصة "خان" التى كتب لها السيناريو والحوار "فايز غالى" فى الفيلم الذى حمل اسم بطله "شمس" الجوال بدراجته البخارية فى شوارع القاهرة ، دون أن يمسك بأسرارها ، فيبدو الغموض جليا للمشاهد منذ تتراته الأولى ، وعبر شخصياته وحدثه الدرامي المؤسس بدوره على صورة فوتوغرافية تكشف عن جريمة قتل ، ويبنى الفيلم على غموض حادثة القتل هذه وما يستتبعها من محاولات لطمس الحقيقة ، وكذلك على رؤية "خان" للقاهرة ، فيبدأ الفيلم بمشهد مضبب لشوارع وسط العاصمة ، تظهر التترات فيه على واقع بلا ملامح ، ثم تتضح رويدا رويدا كاشفة عن جزء من شارع رمسيس ، لتتوجه الكاميرا إلى نافذة مغلقة لشقة فى إحدى العمارات ، سرعان ما ننتقل لداخلها دون أن تنسى الكاميرا لحظة أن القاهرة تحيا خارجها ، وأن زحام العاصمة متجلي فى صور لحافلات مزدحمة بجماهير السبعينيات ، معلقة على حوائط غرفة بطل الفيلم المصور الصحفي "شمس" (نور الشريف) المنطلق فى الحياة بحريته الفردية والمتهرب من الارتباط بالزواج من صديقته الموظفة "سلوى" ، واللذان نراهما يستعدان للخروج بعد سويعات من لقاء حميمي بينهما ، وينقلنا الفيلم من الصورة الفوتوغرافية لسيارة (الأوتوبيس) المزدحمة بالبشر ، لصورة سينمائية لحافلة مشابهة تسير فعلا فى الشارع ، تتقاطع مع دخول "شمس" وصديقته على دراجة الأول البخارية يمرقان فى شوارع العاصمة فى لقطات سريعة ومتعاقبة (فوتومونتاج) تستعرض وسط العاصمة زمنذاك ، فيبدو فى عمق إحدى اللقطات ملصق إعلانى (بوستر) لفيلم (قاهر الظلام) المنتج عام ١٩٧٨ تأكيدا على زمنية الوقائع ، متحركان من شارع رمسيس إلى ميدان التحرير لشارع محمد محمود ، حيث تهبط "سلوى" متوجهة لعملها ، فيعود "شمس" بدراجته عبر شارع الشيخ ريحان متوقفا لحظات لحين مرور قطار حلوان الذى سيلعب دورا هاما فى الفيلم ، والذى كان يتحرك فوق الأرض زمنذاك ، واصلا لمحطته الأخيرة بميدان باب اللوق ، قبل أن يهبط تحت الأرض فيما بعد متصلا بمسار آخر يصل به للمرج ، ثم يستكمل "شمس" مساره مرورا بشارع شريف ليصل إلى صالة بلياردو كائنة بشارع ٢٦ يوليو أمام دار القضاء العالي ، يلتقي فيها بصديقه ضابط الشرطة "مراد" ، وتبدو فى العمق صورة السادات إلى جانب عبد الناصر ، حيث كان العرف وقتذاك وضع صورة الرئيس الحالى والراحل إلى جوار بعضهما البعض.

هذه المشاهد ليست مجانية ، بقدر ما تلعب دورا دراميا فى الفيلم وزمنه الداخلي ، وتحوله فى نفس الوقت لوثيقة تاريخية عن زمن إنتاجه ، كما هو الحال مع فيلمه (الحريف) ١٩٨٣ والذى يجسد "عادل إمام" بقدراته الخاصة نفس ملامح بطل "خان" القاهرى المفضل ، فقير ومتمرد طلق زوجته أم ابنه لأنه لا يقدر على الحياة الاجتماعية المستقرة ، يعمل بورشة تصنيع أحذية بشارع الفلكى بباب اللوق ، ويقيم فى إحدى شقق أسطح عمارة مطلة على أول شارع رمسيس ، ويعمل لاعب كرة بالشوارع القريبة بمقابل مادى ، فى مراهنات البسطاء ، وتتجول الكاميرا به وحوله فى الشوارع الضيقة الموجودة بحى معروف ، وفى الخلفية أغنية (الشوارع حواديت) لصلاح جاهين وهانى شنودة ، واصلة إلى كوبرى ٦ أكتوبر ، بالمساحات التى نشأت تحته ، واستغلها أبناء الحى للعب الكورة ، قبل أن تستولى عليها اليوم الجراجات الرسمية وغير الرسمية ، وتتعدد صور القاهرة الصباحية المليئة بالحيوية والمسائية المثيرة للتأمل .

"فارس" آخر يقدمه "خان" فى فيلمه (طائر على الطريق) الذى كتب قصته مع "بشير الديك" ، وكتب الأخير السيناريو والحوار له ، فبطله سائق الأجرة يحب صديقته "عصمت" (آثار الحكيم) : لكنه يتهرب من الزواج بها ، ويقيم علاقة مع زوجة شابة (فردوس عبد الحميد) تعاطف معها فى البداية ثم تورط فى حبها ، ورغم أن عمله على الطريقين الزراعي والصحراوى بين القاهرة والإسكندرية ، غير أن "خان" لا يتركه يمر بالقاهرة دون أن يحركه بسيارته بوسط البلد ، متعللا بتوصيل المرأة التى دخل معها تجربة الحب تذهب بزوجها لعيادة بعمارة اللواء بشارع شريف ، حيث معالم الثمانينيات واضحة جلية على الشارع ومحلاته وناسه ، حيث يمكنك ببساطة التعرف على أزياء هذه الحقبة وموضاتها والتى لم تكن تعرف بعد لا حجاب ولا نقاب ولا زى أفغانستاني .

من محل مصوغات بشارع طلعت حرب تنطلق أحداث فيلم (مشوار عمر) ١٩٨٥ ، الذى كتبه "خان" مع

السيناريست "رءوف توفيق" ، تنطلق فى شوارع القاهرة الصباحية ، مع بطل "خان" بعد أن صعد من القاع مع الانفتاح الاقتصادى ليصير بورجوازيا لا يقدر قيمة ما صار يمتلكه ، دون أن يفقد ملامحه الأساسية : متمرد على التقاليد ، عاشق للحياة ، محب للسيارات الفخمة ، يطوف بها أنحاء القاهرة برعونة أحيانا ، يدخله الفيلم تجربة درامية حادة بقذفه خارج العاصمة ، حينما يرسله والده إلى طنطا لتسليم علبة مجوهرات ، فيسلمه الطريق الزراعي لمغامرات تهز شعوره المتعالي بذاته ، والمتماهى مع سيارته الفخمة حينما تغتصب منه ، وتكشف كاميرا الفيلم الذكية عن تحول المجتمع من نمط إنتاجي إلى نمط استهلاكى يثير الحقد لدى فقراء القرى تجاه أبناء العاصمة منعدمى الشعور بالمسؤولية والمتعلقين بحلم الثراء السريع .

تنقل سينما "خان" فى السنوات الأخيرة البطولة من الرجال إلى النساء ، وسكن نموذجه البطولة جسد الأنثى ، متقدما فى (زوجة رجل مهم) ليصبح النموذج المقابل لممثل السلطة المتفاخر بسطوته ، وتصعد (أحلام هند وكاميليا) باحثات عن فضاءات تتحققان فيها ، وتكشف (بنات وسط البلد) عن معاناة الفتاة المصرية وسط مجتمع ذكورى ظالم ، وتفتش فتاة (فى شقة بمصر الجديدة) عن حلمها القديم الفرح بلقاء مستحيل مع معلمتها القديمة ، وتتمزق (فتاة المصنع) تحت ماكينة الحياة اليومية الباطشة بالفقراء ، وفى كل هذه الأعمال لا تغيب شوارع العاصمة عن أهم أفلام "خان" ، والتى توثق ببراعة المتغيرات المجتمعية التى طرأت على مدينة لا تستطيع أن تدعي أنها بلا قلب ، لأنك حتما ستقع فى هواها وتعشق صباحاتها وأمسياتها ولياليها العاشقة للحياة .

ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى
أصل ومعالجتان مصرية وكويتية

تتعدد مصادر الكتابة للدراما التليفزيونية من الواقع المجتمعي للذاكرة التاريخية للموروثات الشعبية والأسطورية، تستمد موضوعاتها منها مباشرة، أو عبر وسائط أدبية وفنية أخرى كالرواية خاصة، مما يدفع بالجمهور المشاهد لمسلسل ما لمقارنة رؤية كاتب السيناريو المغايرة أو الملتزمة برؤية صاحب الرواية المعتمد عليها المسلسل، دون أن تلغي هذه المقارنة الواردة كون (السيناريو الدرامى) كيانا كاملا ومستقلا بذاته عن (السرد القصصى) للرواية الأصل، فلكل فن صيغته البنائية الخاصة به، التى تتضمن رؤية الكاتب للواقع المجتمعي المعبر عنه، هذا الواقع المستقل بدوره عن الفن المعبر عنه، فلكل مساحته الزمنية وأدوات تعبيره المختلفة.

ومن ثم فلا مناص من حضور رواية الكاتب الكويتى الشاب "سعود السنعوسي" (ساق البامبو) الحاصلة على جائزة البوكر العربية عام ٢٠١٣ ، والتى امتلكت جراءة طرح ومناقشة موضوعات شديدة الحساسية فى المجتمع الكويتي ، تتعلق فى الأساس بموضوع الهوية المرتبط ارتباطا وثيقا بثقافة المجتمع ونظرته للحياة ، وهى ثقافة تاريخية وراهنة فى ذات الوقت ، تمتزج فيه موروثات الأمس بطموحات اليوم وتبصر الغد ، ومن ثم فأن جذور الهوية كامنة فى عمق ثقافة المجتمع ، وليس فى مجرد المكان أو الأرض التى يعيش المرء عليها ، أو يعيد استنبات وجوده فى تربتها .

لا مناص من حضور هذه الرواية أثناء عملية مشاهدة المسلسل الخليجى الموسوم بذات العنوان والذى كتب السيناريو والحوار له السيناريست المصرى "رامى عبد الرازق" ، وأخرجه البحرينى "محمد القفاص" ، وهو ما يدفع بالمقارنة للحضور بعقل جمهور المسلسل القارئ مسبقا للرواية ، والمدرك ، أو الذى ينبغي عليه أن يدرك ، الفروق التقنية فيما بين صياغة الرواية السردية ذات الصوت الداخلى المهيمن برؤيته على العالم المحكى ، وصياغة المسلسل الدرامي متعدد الأصوات المعبرة عن شخصياتها داخل العالم المتجسد على الشاشة ، وحسنا فعل "رامي عبد الرازق" بنشر السيناريو الخاص به على الشبكة العنكبوتية ، والمصاغ حوار شخصياته بالدارجة المصرية ، وذلك كى يتسنى للمتلقي أن يدرك الفروق بين رؤيتى الكاتبين ، والحذف والإضافة التى تتم فى نص السيناريو ، ارتباطا برؤية السيناريست وتفسيره للمادة الروائية ومعالجته لها فى بناء له طبيعة خاصة ومخالفة للبناء الروائى ، ويعتمد على الصورة المرئية لا المتخيلة ، ويخاطب جماهير عامة ذات مستويات تعليمية وثقافية متباينة ، مما يجعل لحضوره فى المجتمع تأثيرا مفزعا .

وأن زاد قيام الروائى بمشاركته فى بناء المسلسل التليفزيونى ، بما أسمته تترات المسلسل "معالجة وتحرير

وتكويت" ، بما يعنى أنه قام بتفكيك الرواية الأصل ، وتحرير مادتها من الصيغة الروائية ، وقدم معالجة (درامية) لها ، كما قام بتغيير اللهجة المصرية المكتوب بها السيناريو للهجة الكويتية الناطقة بها ألسن الممثلين على الشاشة ، عائدا بالرواية لأرضها التى نبتت فيها وحملت ثقافتها ، ولطبيعة الحوار الدائر بين شخصياتها المازج بين العربية الفصحى والدارجة الكويتية والفلبينية والإنجليزية فى خليط خاص بالكويت والخليج ككل ، ناتج عن الطبيعة الانفتاحية للمجتمع الكويتى على الثقافات الأخرى ، فضلا عن هذا التغير الذى حدث فى الطبيعة الديموجرافية للبلاد فى السنوات العشرين الأخيرة ، وحضور الآسيويين بقوة فى الكويت ، وشغلهم لكافة المهن والأعمال التى توصف عادة بالوضاعة ، كالخدم فى المنازل والعمال فى السوبرماركات وغيرها ، والتى تتطلب تعاملا بلغة لا هى عربية ولا إنجليزية .

أضف إلى هذا وجود اسم الكاتب الكبير "محفوظ عبد الرحمن" على التترات تحت عنوان (إشراف درامي) ، والذى ذهبت الرواية إليه أولا لكتابتها كدراما تليفزيونية ، ولظروفه الخاصة أختار "عبد الرازق" لكتابتها ، وربما قام بينهما والروائى نفسه حوار حول عملية (التدريم) أى تحويل الرواية من بنيتها السردية إلى مسلسل درامي يعتمد الحوار الجارى فى اللحظة الراهنة سبيلا لتحقيق وجوده إلى جانب عناصر التمثيل والصورة المرئية والموسيقى والإضاءة وغيرها من عناصر الدراما المرئية تجعلها مختلفة تماما عن الرواية المقروءة المعتمدة فقط على إثارة خيال القارئ ، وهو ما يضيف إلى نصى (الرواية) و(السيناريو) المنشورين نصا ثالثا هو نص (المسلسل) المشاهد على الشاشة ، والذى كان للمخرج "القفاص" دور فيه ، ببتر مشاهد أو إعادة ترتيبها مونتاجيا ، وربما تمت إضافة مشاهد أخرى ، كتبت بقلمه أو بقلم الروائى نفسه لاتساقها مع ضرورات الرواية ورؤيتها .

****

لم تنشغل دراما المسلسل بالموضوع الذى تعمده الروائى فى روايته بالإيهام بأن عمله هذا ليس تأليفا صريحا منه ، بل هو ترجمة عن الفلبينية لواحدة من قصص السيرة الذاتية لصاحبها السارد الفلبيني "هوزيه ميندوزا" "حدثت بالفعل" ، قام بها وقدم لها بمقدمة إضافية "إبراهيم سلام" ، وقامت "خولة راشد" بمراجعتها وتدقيق لغتها ووقائعها ، والقارئ للرواية سرعان ما سيكتشف أن المذكورين الأخيرين ليسا غير شخصيتين من شخصيات الرواية الأصلية ، الأول يعمل مترجما فى السفارة الفلبينية بالكويت ، وهو صديق للسارد وناصح له ، بينما الثانية فهى أخته من أبيه ، والتى ستلعب دورا مؤثرا فى حياته بأرض أبيه ، وأن حرص المسلسل على ربط وقائعه بالأحداث التاريخية التى ذكرتها الرواية ، فالحدث الدرامي يتفجر فى منتصف ثمانينيات القرن الماضى ، والصحفى "راشد" يكتب مقالات بجريدته ترفضها الرقابة الرسمية لميلها لأحد أطراف حرب الخليج الأولى بين العراق وإيران (٨٠-١٩٨٨) ، والخادمة الفلبينية "جوزافين" تصل الكويت لأول مرة يوم تعرض أمير البلاد لحادثة تفجير سيارة كادت أن تودي بحياته عام ١٩٨٥ ، وعند المقارنة بين وضع المراة فى الفلبين والكويت ، تنبه الخادمة سيدها "راشد" أن أيقونة الديمقراطية فى بلادها "كورازون (كوراثون) أكينو" قد وصلت لسدة الحكم فى بلادها فى فبراير ١٩٨٦ ، بينما مازالت المرأة الكويتية تسعى للدخول إلى البرلمان ، كما أن "جوزافين" تلد أبنها "هوزيه" فى أبريل ١٩٨٨ ، فى نفس الأسبوع الذى اختطفت فيه طائرة الجابرية الكويتية فى طريق عودتها من بانكوك بتايلاند للكويت (وليس سفرها كما جاء فى الرواية حيث تم تغيير بعض تفاصيل هذا الحادث) ومات على متنها "وليد" صديق "راشد" بفوبيا الطيران والرعب من عملية الخطف ، وبعد تسع عشرة سنة يعود "هوزيه" عام ٢٠٠٦ إلى الكويت وهى فى حداد لوفاة أمير البلاد . ولم يتخل المسلسل عن هذا الربط بالأحداث التاريخية ، لدورها فى خلق حالة من التشاؤم لدى الأم "غنيمة" المتطيرة بطبيعتها ، واعتبارها أن دخول "جوزافين" البيت ، وزواج "راشد" المخالف لتقاليد العائلة بها ، وإنجابه "هوزيه" غير المشابه لهم وعودته المشؤومة ، هى علامات على حلول اللعنة بالبيت ، ولا مناص من إزالة اللعنة بطرد المتسبب فيه ، الخادمة أولا ثم ابنها الملعون .

ويرجع عدم انشغال المسلسل بهذا الموضوع لطبيعة الدراما التى لا تعرف صوت السارد المقدم لوقائع المسلسل من وجهة نظره الفردية ، سواء أكان الروائى ذاته صريحا أو متقنعا بقناع إحدى شخصياته ، أو كان الروائى يحاول ككتاب أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي إيهام قارئه بواقعية الأحداث المروية ، وأنه ليس أكثر من ناقل أو مترجم لها عن آخر ، بينما تقوم الدراما على تعدد الأصوات المتحاورة أثناء الفعل الدرامي ككل ، وعبر الوقائع والمواقف التى تجد نفسها

منخرطة فيها ، واستجاباتها لما يحدث هي التي تكشف عن أفكارها ومشاعرها الكامنة بأعماقها ، والدراما بكل صورها ، بما فيها الدراما التاريخية ، التي هي ليست توثيقا للتاريخ ، تقدم بوجهة نظر كاتبها المختبئ دوما خلف النص أو السيناريو المكتوب ، فضلا عن بقية صناع العرض المسرحي أو الفيلم السينمائي أو المسلسل التليفزيوني وهم كثر ، يتدخلون برؤاهم في صياغة هذا العرض أو ذاك المسلسل ، الذي هو في النهاية نتاج جهد جماعي ، وأن دار في الأساس حول النص المكتوب .

وعلي حين أهتمت الرواية في ثلثها الأول بسرد ما حدث للفتى "هوزيه" في الفلبين منذ أن حملته أمه مطرودة من الكويت ، حتى عودته شابا لبلد أبيه في نحو العشرين من عمره ، اختزلت الدراما زمن السرد هذا في ثلاث حلقات ، لتنقض مباشرة على فعل العودة ، باعتبار هذه العودة للفتى "هوزيه" هي المفجرة للحدث الدرامي ، الذي تمت صياغته بزواج الكويتي الثري "راشد عيسي الطاروف" من الخادمة الفلبينية بمنزل عائلته "جوزفين" ، وهو ما زلزل أركان البيت التقليدي ، مما دفع بالأم "غنيمة" لطرد الخادمة وأبنها الرضيع من البلاد ، وتزويج أبنها من أخرى تدعى "إيمان" ، فهدأت الأجواء دون أن تخمد نيران الحدث الذي وقع من زمن ، والمستمر خامدا لفترة حتى تتم إثارته بالعودة للمكان ، فيعاود الاشتعال مرة أخرى كحدث درامي ، وهو ما تم بعودة "هوزيه" إلى الكويت شابا يافعا باحثا عن جذوره الممتدة في أرض أبيه ، وصرا على العيش باسمه الذي اختاره والده له وهو "عيسي" ، ولذا انقضت الدراما بسرعة عليه لتفجره في الحلقة الرابعة ، باستدعاء الفتى من مجتمعه الفلبيني من خلال "غسان" صديق أبيه ، مبررا هذا الاستدعاء بأنه تحقيق لرغبة الأب الذي غاب عن الكويت أثناء الغزو العراقي للبلاد ، ووصلت لصديقه توا أخبارا عن ثبوت موته ، مما دعاه لاستدعاء ابنه من بلد أمه ، كي يحل محله مستلما ميراثه منه .

المشكل في عودة "هوزيه" وسعيه لتأكيد وجوده داخل أسرة أبيه ، التي يهمها اللقب و(الأصل العائلي) على الثراء ذاته ، هو أنه عاد فقيرا معدما ، دون تعليم أو عمل ، يعلق بصدره صليبا ورثه عن أمه ودينها المسيحي الذي استقر بوجدانه طوال تسعة عشر عاما ، فضلا عن الطامة الكبرى وهي حمله لملامح وجه فلبيني ، يشابه أوجه الخدم في بيوت الأثرياء ومنهم عائلة أبيه "الطاروف" ، مما عقد الحدث الدرامي وأوقف سيرورته على ردود فعل "هوزيه" تجاه رفض الأسرة له مرة أخرى ، وفقدانه مفاتيح الجنة التي عاش سنوات عمره الأولى في الفلبين منتظرا ولوجها والاستقرار بها ، تخلصا من جحيم الفقر الذي عاشه ، واستعادة لحقه في العيش بوطن أبيه ، وتجذير وجوده فيه ، حتى لا يصبح مجرد ساق بامبو فصلت عن بدنها وجذورها ، ليعاد استنباتها في وطن آخر ، وهو ما يعمق من صياغة شخصية "هوزيه" كذات فردية ساعية للانتماء إلى "عائلة" و"مكان" و"وطن" ، كما تؤكد عليه أغنية تترات المسلسل المتكررة مع كل حلقة ، والتي كتبها الروائي نفسه ، ولحنها وغناها "عبادي الجوهر" ، مغلفا شعورها الوجداني النقي بتطلعات براجماتية ، وأحلام الانعتاق من مجتمع أمه الفقير ، والانتساب لعائلة ثرية ، ومكان مريح ، ووطن ثري ، رغم اختلاف ثقافته عن ثقافة المجتمع القادم للانتماء إليه .

فضل المسلسل أن يمهد لهذه العودة المفجرة للحدث ، بعرض الحدث ذاته الذي وقع قبل سنوات طوال ، منطلقا في سيناريو "عبد الرازق" من داخل بيت الكاتب الصحفي المثقف "راشد" آخر سلالة عائلة "عيسى الطاروف" من الذكور بالكويت ، والذي يعاني في العمل من رفض الرقابة نشر مقالاته لعدم اتفاقها مع التوجه الرسمي لما كان يحدث إقليميا في ثمانينيات القرن الماضي ، وخاصة ما يتعلق بالحرب العراقية الإيرانية ، ويعاني في البيت من تمسك أمه بالتقاليد البالية وتعلقها بالسحر والتطير ، ورفضها زواجه من زميلة الجامعية المجتهدة "هبة" ، ولا أصدقاء له غير "غسان" و"وليد" ، فينعزل دوما مع كتبه بمكتبه ببيت العائلة ، يتمزق بين قدرته على التمرد على العالم في مقالاته ، وعدم قدرته على التمرد على أمه في البيت ، وتتحرك مشاعره نحو الخادمة الفلبينية "جوزافين" منجذبا لسحرها الأنثوي الذي يفتقده.

على حين يبدأ نص المسلسل المعروض على الشاشة قبل هذه البداية المكتوبة في السيناريو ، منطلقا من الفلبين والحياة القاسية للفتاة "جوزافين" ، وتعلقها وهي طفلة بحكاية الفقيرة مثلها "سندريللا" ، ورغبتها في الكبر أن تكون مثلها ، ليس مهما ان تبدأ خادمة كغيرها من فتيات الفلبين الفقراء ، ولكن المهم أن يحبها أمير ثري يرتفع بها لعالم الفردوس ، وهو أمر حرص المسلسل على الشاشة أن يقدمه ، كي يبرر للخادمة الشابة أن تتلقى حب الثري الكويتي "راشد" بحب مماثل ، فيتحقق حلم طفولتها القديم ، وكي تنتسب لأسرة ثرية ،

تخاطب من خلالها (سيدها) "راشد" باسمه مجردا ، وترفع صوتها على مخدومتها "غنيمة" فى لحظة غضب ، ساقطة بفعلها هذا فى الخطيئة التى رفضتها فى الفلبين ، وهربت من بلادها إلى الكويت لتنقذ نفسها من المجيء للعالم بطفل لا تعرف والده ، أو تعرفه وينكره ، كما حدث مع أختها "أيدا" فى بلادها ، ومع ذلك كان المجتمع أقوى من سعيها للانتساب إليه ، بما فيه "راشد" نفسه ، الذى تزوجها بداية عرفيا ، رغبة فيها ، وتعويضا عن زواجه بالفتاة المرفوضة من أمه ، ثم تزوجها رسميا حينما أنجبت منه ، فى محاولة للضغط على الأم ، التى رفضت بشدة الالتفاف على التقاليد بأية صورة ، فرضخ وقبل أن تطرد زوجته وطفلها من الكويت بأكملها ، وأن ينساها بعد ذلك متزوجا من أخرى ومنجبا منها ابنته الكويتية "خولة".

****

تنحاز الرواية بطبيعتها السردية منذ البدء للفتى الفلبينى الباحث عن انتمائه لوطن أبيه الكويت ، بجعله سارد وقائعها بالكلمات ، ومفسر مواقفها من وجهة نظره ، ومبرر لأفعاله ، فيقف القارئ فى خندقه ، ويرى العالم بعيونه ، ويسمع وجهات نظر الآخرين من خلاله ، ويلعن ظروف الفقر التى أجبرت أمه على ترك وطنها للعمل خادمة فى وطن آخر ، ويدين المجتمع الجديد الذى لم ير فى أمه غير "خادمة" وفيه "ابن خادمة" ، بينما يسمح المسلسل بطبيعته الدرامية لكل شخصية أن تعبر عن نفسها بالقول والفعل والحركة والتعبير بالجسد ، فيصبح لكاتب السيناريو والمخرج والممثل وزاوية التصوير وحجم الإضاءة دورا فى تلقي فكر الشخصية ، ويضحى لكل من الأم الحازمة "غنيمة" ولبناتها "عواطف" و"نويرة" و"هند" ، ولحفيدتها "خولة" ، ولصديقى الأب "غسان" و"وليد" وجود مستقل عن "هوزيه" يتواجدون بحرية فى الأماكن التى يرغبون فى التواجد بها ، دون حاجة لأن يكون معهم ، أو يحكون له عنها كما تستلزم الرواية المسرودة بلسانه ، كما أن دلالات الأفعال تتخذ مسار مغايرا حين انتقالها من الرواية للمسلسل ، فعلاقة "راشد" بالخادمة "جوزفين" فى الرواية يهيمن عليها الحب الرومانسي النابع من وجدان يعشق الحرية للجميع ، ويتخلق فى غرفة مكتب ينعزل داخلها "راشد" عن الأسرة وأمه التى لا يستطيع أن يرد لها قولا ، متقوقعا حول عقله المتمرد دون قدرة على تحويل فكر التمرد لفعل حقيقي ، فتتلون نظرته للخادمة بألوان العطف المتحول لحب يدفعه للزواج عرفيا بها ، لكن ما إن يثمر هذا الحب طفلا حتى يتخلى عنها ويوافق على طردها من البلاد ، بينما تحل الرغبة محل العطف فى المسلسل ، فهى الأنثى الغريبة عنه والوحيدة الحاضرة فى عالمه ، وهو لا صديقات له ولا مغامرات عاطفية ، والمرأة الوحيدة التى طلب الزواج بها ، رفضتها أمه ، وتغيب تماما عن الشاشة ، مما يدفعه بين الحين والآخر يسعى للمس جسد الخادمة بزعم تهدئة خواطرها ، والطلب منها الذهاب لغرفة مكتبه كى يستمع لصوتها ، وعندما يهم بممارسة الحب معها ، ترفض بشدة لأنها لا تريد أن تفعل الفعل الذى هربت من بلدها من أجله ، أن تمتطى ممن يملك المال وان تنجب أبناء دون زواج ، فلم يكن أمامه سوى أن يعقد عليها عرفيا كى توافق ، دون أن يتخلى عن شعار " تمتع بها ثم اتركها ترحل" ، فالزواج العرفي لا يحمله أية مسئولية مجتمعية ، ويمكن له فسخه فى اية وقت ، هو فقط يعطى لفعل الزنا شرعية دينية ، وهو ما جعل "جوزافين" تسأله فى سيناريو "عبد الرازق" عقب كتابة عقد الزواج حول إذا ما كان هذا هو الزواج على الطريقة الإسلامية ، فيراوغها معلنا له أن الزواج هو الزواج قبول وعقد وإشهار ، وهو ما حذفه المسلسل على الشاشة لحساسيته الدينية .

بمتوالية من المواقف تتقدم فى الزمن نحو الأمام ، مرتدة بين الحين والآخر للماضى عبر مشاهد (فلاش باك) سريعة ومتأنية وفقا لحجة الحاضر لتفسيرات مختبئة فى مقدمات المس، تتبع حلقات المسلسل علاقة الفتى "هوزيه / عيسى" مع عائلة أبيه متعددة مواقف أفرادها من انتسابه لها ، فترفضه الجدة "غنيمة" بشدة ، وأن مالت عاطفيا تجاه حضوره لتشابه صوته مع صوت ابنها "راشد الغائب عنها ، كما ترفضه العمة الوسطي "نورية" حفاظا على سمعة العائلة ، وتتردد العمة الكبرى نحوه فيما بين تمسكها بالتقاليد العائلية وتدينها الذى لا يفرق بين عربي وأعجمى ، بينما تقف العمة الصغرى الناشطة السياسية "هند" إلى جوارها ، لإيمانها بما تعمل فى الواقع من أجل تحقيق من حقوق الإنسان فى بلادها ، وتعرضها هى لمشكلة مشابهة بحبها لصديق أخيها "غسان" الفنان والشاعر مرهف الحس ، غير أنه لا يحمل الجنسية الكويتية ، فهو من جماعة (البدون) ، مما يجعل "غنيمة" ترفض زواجه بابنتها بنفس شدة رفضها لانتساب ابن الفبينية لأسرتها ، فهى تنظر دائما لمستقبل هذا العائلة ، فأبناء البدون لن يحملون جنسية كوالدهم ، وأبناء الفلبينيات سيكون لهم أخوال يؤثرون على المستوى الاجتماعي للعائلة ، وتبقى من العائلة الفتاة

"خولة" اخت "هوزيه" غير الشقيقة ، والمتعاطفة معه ، إلى جانب شخصية أضافها السيناريو إلى العمل ، وغير موجودة فى النص الروائى ، وزرعها فى ثلثى المسلسل الأخيرين بقوة ، وهى شخصية "نور" ابنة العمة "نوريه" ، فتاة جريئة ومرحة ومحبة للحياة ، لا يكتفي السيناريو والمسلسل بتعاطفها مع الفتى ، بلد يدفعانها للوقوع في هواه ، وإعلان حبها له بجراءة عجز هو عنها لعجزه من جهة عن نزع اعتراف عائلته به ، ولتعلق مشاعره من جهة أخرى بابنة خالته التى تكبره بسنوات "ميرلا" والتى عرف العالم حوله لأول مرة من خلالها ، مما ولد داخل الفتى صراعا آخر حول الهوية يتمزق عبره عاطفيا بين استجابته لحب كويتية لو تزوجها لازداد ارتباطه بوطن أبيه ، وحب فلبينية كانت أول من تفتحت مشاعره عليها ، وقد حرص المسلسل على عدم إدانتها بالمثلية الواردة بصراحة فى الرواية ، حتى يتجنب مزيد من التصادم مع مجتمع التلقي الذى لا يميل لطرح هذه الموضوعات علانية ، وحتى يسمح لها بالتواجد فى الكويت ، لتذكير الفتى دوما بوشائج علاقته بوطن أمه ،

خولة : ابنة راشد من زوجته الثانية إيمان والمحبة لعيسى ، ولدت فى سنة التحرير ١٩٩١ بعد اندلاع حرب الخليج الثانية ١٩٩٠ دون أن ترى أبيها الذى وقع فى أسر القوات العراقية ، أو تناديه كأب ، وتزوجت أمها وتركتها تعيش ببيت الجدة ، معززة لدة الجدة ، لا أصدقاء لها ، تحب القراءة وتتمنى أن تكتب رواية أبيها التى بدأ كتابتها وغاب قبل أن ينتهى منها ،

في لحظة تمرد على كل القوالب وفي فورة من الحماسة العاطفية والرغبة في كسر حواجز غامضة تفصل ما بين الأرواح، يقرر الشاب الكويتي "راشد الطاروف" أن يتزوج من خادمته الفلبينية "جوزافين" خارقا التواطئ المتعمد الذي يرفع شعار (تمتع بها ثم اتركها ترحل)، ومن ثمرة هذا الزواج يولد "عيسى راشد" حاملا قدرا من روح أبيه الحرة وكامل وجه أمه الفلبينية، ليصبح دليل إدانة لمجتمع قائم على الفوارق الطبقية والعرقية، يتمثل في الجدة العجوز "غنيمة" رأس العائلة وصاحبة القرار التي تُصدر فرمانا بطرد الحفيد ذي الوجه الأصفر وأمه من الجنة، ولكن عيسى أو "هوزيه" -كما يُطلق عليه في بلاد أمه البعيدة- يصبح أمرا واقعا وحقيقة لا يمكن طمس ملامحها أو إخفاء رائحتها.

يعود بعد ثمانية عشر عاما إلى بلاد أبيه الغائب منذ الغزو العراقي للكويت، ليقوده عرابه وصديق والده "غسان" نحو حجرة في حصن جدته المنيع (بيت الطاروف)، وهناك يلتقي بأخته نصف الشقيقة "خولة" وبنصف الكويتي الأخر "نور" ابنة عمته نورية، التي ورثت عن أمها غنيمة ذلك الرفض العنصري الذي يمارس ضده بمنهجية واتقان.

هناك في الديوانية القديمة لأبيه الغائب الذي لا يعلم أحد إذا ما كان مفقودا أم شهيدا، يراقب عيسى "ساق البامبو" التي زرعها في حجرته، وهي تحاول أن تضرب بجذورها في أرض جديدة يتقبله بعض تربتها وينبذه بعضه، بينما تتلوى روحه بحثا عن إجابات لأسئلة الهوية والحب والوطن، متمزقا ما بين ذكرياته في أرض "ميندوزا" جده السكير، وكهوف "بياك نا تو"، حيث نظر إلى ساقي ابنة خالته الجميلة "ميرلا"، وبين جولاته في سوق المباركية وتيهه في حي قرطبة الفخيم، وتلك الإضاءات الرومانتيكية التي تبثها "نور" بضحكاتها الملونة في محبسه السري أسفل شرفة الجدة حارسة معبد العائلة وكاهنة الأسرار الاجتماعية المقدسة.

وليصبح السؤال في النهاية: هل سيتمكن البامبو من تثبيت ساقه في أرض أبيه، أم أن رياح التقاليد وفضيحة السر سوف تقتلع محاولاته المستميتة من أجل ممارسة الوطن؟

الحلقة الأولى:

في هذه الحلقة نتعرف على بيت الطاروف من خلال استعراض علاقة الأم غنيمة بولدها الكاتب الشاب راشد، آخر الرجال الحاملين لاسم عائلة الطاروف وإخواته البنات عواطف الكبرى ونورية الوسطى وهند الصغيرة، حيث تبدأ ملامح الشخصيات تتشكل وتتخذ أبعادها النفسية والاجتماعية.

نحن في عام ١٩٨٧ .. عام تفجيرات الكويت الشهيرة، حيث تتشاءم الأم غنيمة من خادمتها الفلبينية جوزافين وتوبخها على كسرها الأطباق طوال الوقت، بينما يحنو عليها راشد بشكل رومانتيكي في البداية، ثم ما يلبث أن يفصح عن رغبته فيها، بينما يبدو عليها أنها تحبه في صمت.. ذلك الحب المستحيل، حتى إنها تقوم بإيصال الخطاب الذي أرسلته له حبيبته السابقة، ووقع في يد غنيمة، في إعلان واضح عن رفضها لهذه العلاقة التي تؤدي براشد للتمرد والوقوع في حب الخادمة.

الحلقة الثانية : مازلنا في عام ٨٧ وقد تطورت مشاعر راشد بشدة تجاه جوزافين التي تتمنع عليه ولا تدعه يلمسها رغم حبها الشديد له، هي لا ترغب في أن تكون عاهرة البيت، حيث يطأها السيد ثم يتركها.. لقد تعلمت العربية من أجله، وجلست تقرأ وسط كل أعبائها المهنية كخادمة في البيت، وتواطأت خفية مع قصة الحب التي بدت جلية في الأفق ما بين هند (الأخت الصغرى) وغسان (صديق راشد) وثاني اثنين (هو وليد)، حيث نراهم يجتمعون في الديوانية الملحقة لبيت الطاروف يتسامرون ويغني لهم غسان بصوت جميل، عازفا على العود، بينما يتحدث مع راشد حول حبيبته التي يجهل راشد أنها أخته الصغرى.

يسافر الجميع إلى شاليه الأسرة على ساحل الخليج، وهناك يقرر راشد أن يضع حدا لأشواقه وعذاب رغبته في جوزافين، حيث يتزوجها عرفيا.

فكرة المقدمة فى الرواية وصورة الغلاف

الرواية مكتوبة بسلاسة ودون تقعر أو فنون ما بعد الحداثة ، تذكرك بقصص يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس ، وتوهمك ككثير من روايات الواقيين بأنها حدثت بالفعل ، وبها مقدمة على غرار ما كتبه إحسان فى روايته ، والرواية تتقدم فى متتالية أحادية الاتجاه نحو الأمام

جيتك أدور عن جدور أقطع مسافات وبحور

جيتك أدور عن جدور أقطع مسافات وبحور

وأنبت في أرضك يا بلد ساق وأوراق وغصن

وأنبت في أرضك يا بلد ساق وأوراق وغصن

....

جيتك أدور ع النمل بيت و أصحاب و أهل

جيتك أدور ع النمل بيت و أصحاب و أهل

العنوان : معنى ساق البامبو

كلمة البدء.. تمهيدا للدخول.. لإسماعيل فهد إسماعيل " علاقتك بالأشياء مرهونة بفهمك لها" .

صفحة يتصدر أعلاها اسم هوزيه ميندوز كما يتم تهجيته بالإنجليزية ، ثم الاسم بالحروف اللاتينية (Jose Mendoza)ثم اسم الرواية بالعربية والفلبينية ، وتحتها اسم المترجم "إبراهيم سلام" ، مراجعة وتدقيق "خولة راشد" ، للإيهام بحقيقة ما سنقرأه ، وبأنه مذكرات كتبها "هوزيه" بنفسه عن علاقته بالكويت والفلبين ،

عندما قص "هوزيه" فى سرده الروائى لوقائع الرواية ما حكته له والدته "جوزافين" لما فعله والدها المقامر معها ومع أختها الكبري "آيدا" (عايدة) لحظة احتياج الأولى لمبلغ من المال تدفعه لسمسار الخدم ، مقابل تسفيرها للعمل كخادمة فى الكويت التى سمعت باسمها لأول مرة فى مكتب العمالة المنزلية ، وأحضرت الأخت مبلغا كانت قد ادخرته من أجل مستقبل ابنتها الطفلة "ميرلا" هجم عليها الأب للحصول عليه ، كانت الأم قد ماتت ، فتنمرت "آيدا" له واتهمته بالجنون ، منتقلة من داخل البيت لساحته الخارجية حيث السور الصغير المصنوع من (سيقان البامبو) لحماية الديوك التى يربيها ويقامر بها فى حلبات مصارعة الديوك الشهيرة فى امريكا اللاتينية والجزر القريبة منها ، ومنها الفلبين ، وقامت بنزع رؤوس الديوك عن أجسادها ، فوقفت فى وجه أبيها بعد أن تحررت من عبوديتها له ، وصارت ديكا كالرجال ، بينما لم تستطع "جوزافين" بعد امتلاك قوتها ،

السرد بلسان "هوزي" بطل العمل ومسبب تفجره ، يقدم فى البداية ما قصته أمه عليه قبل إدراكه للعالم ، يحكى عنها (ضمير الهو) ، منذ أن عانت فى حياتها فى الفلبين ، وصولا لوصولها للكويت فى مجتمع و(طبيعة) مغايرة لمجتمعها من وجهة نظرها ، الحياة فى بيت ثرى تحكمه:

- غنيمة : ماما غنيمة . جدته لأبيه الست الكبيرة ، حازمة وعصبية غالبا ، متطيرة تؤمن بالأحلام وتفسير العالم بإشاراته كعلامات ميتافيزيقية ،
- راشد : آخر سلالة عائلة (الطاروف) من الذكور ، بعد أن غيب البحر أسلافه ، مثقف وسيم كان يتمنى أن يكتب رواية ، عطوف على البشر ، منشغلا بالسياسة ، ويكتب مقالا أسبوعيا بإحدى الجرائد ، قلما ينشر بسبب الرقابة وأفكاره المعارضة لسياسة بلاده فى أحد الطرفين المتنازعين فى حرب

الخليج الأولى ، ويحكى فى مكتبه للخادمة المحبة للقراءة كل شيء ، وهى تحدثه عن وصول أيقونة الديمقراطية فى بلادها "كورازون (كوراثون) أكينو" فى فبراير ١٩٨٦ إلى سدة الحكم فى الفلبين (إشارات أم ربط أحداث الرواية بوقائع التاريخ ؟) ، كان راشد محبا لفتاة زميلة له فى الجامعة ، رفضت غنيمة زواجه بها ، وبعد عام من وصول "جوزافين" تزوجها عرفيا دون أن يخبر احدا من اسرته فى صيف ١٩٨٦ ، كان زواجا فقط من اجل أن ينال مراده ، ولما عرف بحملها أراد أن يجهضها ، هو متدين لكنه رجل ، عرفت غنيمة واتهمتها فى الطباخ الهندى ، واعترف راشد بطيش أو بتمرد بأنه الفاعل ، وطرد معها إلى سكن متواضع ، وزواج رسمى تم من أجل المجتمع ، بعد أن صارا خارج جدران بيت غنيمة ، حتى جاء "عيسى" الصغير فى أبريل ١٩٨٨ ، وجاء بملامح مستمدة من أمه وليس شبيها بأبيه ، فاغترب منذ الولادة ، ولم تعترف به غنيمة ، وطردت أبيه به من مرأب البيت ، جاء فى نفس الأسبوع الذى اختطفت فيه طائرة الجابرية الكويتية فى طريق عودتها (وليس سفرها كما جاء فى الرواية حيث تم تغيير بعض تفاصيل هذا الحادث رغم عدم الحاجة إلى ذلك ، فالحادثان الاخران ذكرا دون تحوير) من بانكوك بتايلاند ، ووظفها الروائى هنا مرتين : مرة بتطير وتشاؤم غنيمة من الطفل الجديد ، ومرة ثانية بركوب غسان ووليد صديقا راشد بها ، وموت وليد خلالها بفوبيا الطيران ، وأن أدى هذا إلى موافقة غنيمة على الرد على مكالمة تليفونية من راشد ، متهمة الطفل باللعنة مثل أمه ، فقد مات صديقه وقت مولده . ارتباط الأحداث الجسام بحضور الفلبينية وابنها فى حياة الأسرة الكويتية ، وطالبته بطرد الأم وأبنها ، فقام بالفعل بإعادتها ومعها ابنها إلى الفلبين ،

راشد : تزوج عام ١٩٨٦ عرفيا جوزافين ، وأنجب منها عيسى ، وطردتها الجدة ، وكان يرسل لها مالا حتى حرب الخليج الثانية ١٩٩٠ انقطعت الحوالات المالية، وغيسى يعيش فى بلد أمه ، وقد صار يقيم بغرفة مستقلة تطل على مجرى مائي صغير للنفايات نمت على جانبية أشجار البامبو بسيقانها الصغيرة ،

- جوزافين : وصلت "جوزافين" إلى الكويت فى لحظة زمنية (يوم تعرض موكب أمير الكويت لحادثة تفجير سيارة كادت أن تودى بحياته عام ١٩٨٥) {يبدأ المسلسل فى حلقتين مقدما وصول "جوزافين" لبيت غنيمة مختصرا كل ما حكته الخادمة لأبنها وسرده هو علينا من معاناته فى الكويت ، وفقرها فى الفلبين ، وتعليمها إياه اللغة العربية ، وحديثها الدائم له بضرورة العودة لجنة ابيه بالكويت ، فلم يسرف فى تقديم معاناة الخادم ، بقدر ما أهتم بتقديم الفتى ومعاناته ، ولا حاجة للفلاش باك على مستوى الصورة ، يبدأ من عام ١٩٨٧ أى بعد عامين من قدوم جوزافين : والذى تصادف أن حدث حادث محاولة اغتيال أمير البلاد بسيارة مفخخة اثناء مرور موكبه بأحد الشوارع ، فعاملتها الجدة والعمات معاملة سيئة ، وأحبها راشد ربما بقوة لنفس السبب وأنجب منها عيسى}، وبعدها بتسع عشرة سنة يعود "عيسى" فى لحظة زمنية عصيبة أيضا ، دعمت تطير غنيمة منهما ،

الجزء الأول من الرواية بعنوان(عيسى قبل الميلاد) وبكلمة لخوسية ريزال تقول "لا يوجد مستبدون حيث لا يوجد عبيد" ، ويحكى فيه "عيسى" ما حدث لأمه منذ أن كانت ببلده ، ثم رحيلها إلى الكويت وزواجها وطردها وعودتها فى الرحيل المقابل من الكويت إلى الفلبين تحمل عيسى طفلا رضيعا . ويبدأ الراوى / السارد بتقديم نفسه للقارئ بداية من اسمه

الجزء الثاني : بعنوان (عيسى بعد الميلاد) وبمقدمة لخوسيه ريزال لأن الذى لا يستطيع النظر وراءه ، إلى المكان الذى جاء منه ، سوف لن يصل إلى وجهته أبدا" ، ويحكى الراوى عن حياته فى الفلبين عقب عودة أمه تحمله رضيعا على ذراعها ، وتعيش هناك حياة بائسة ، داخل مكان صعب الحياة فيه ، مع جده "ميندوزا" الجشع الذى شيد لفقيرة بيتا صغيرا من سيقان البامبو ، وهو الذى كان يضرب ابنتيه ليعملا فى أى عمل حتى الدعارة لكى يأتوا له بالمال ، عسكرى سابق سلبت الحرب ضد فيتنام فى منتصف الستينيات إنسانيته .

يتحدث عيسى عن معاناته وبحثه الدائم عن اسم ووطن ودين .

ويحلم بالخروج من جحيم الفلبين بالعودة إلى أبيه راشد وجنة الكويت .

الإشارة إلى إسماعيل فهد إسماعيل الذى عاش سنوات فى الفلبين ص ٩٧ ، ويأنه الرجل الذى قابل جوزافين المتسائلة عن زوجها ، وأخبرها أن آخر ما يعرفه عنه وقوعه بيد قوات الاحتلال العراقي للكويت ،

الحديث عن "ميرلا" ابنة الخالة الشاذة جنسيا

الجزء الثالث : ص ١٢٩ بعنوان عيسى .. التيه الأول (تقديم بكلمات لريزال أيضا "الشك فى الله يعنى الشك فى ضمير المرء ، وهذا يؤدى إلى الشك فى كل شيء") التيه الأول فى الفلبين مع الحياة والمشاعر الحسية والموت .

تعرف على تعاليم بوذا ، وقارن بينها وتعاليم وحياة المسيح ـ أحب التسامح والمحبة ، وتعرف على مجموعة من الشباب الكويتى الذى حذره البعض منهم من العودة ، ورحب البعض الاخر به ، يعرف بموت أبيه ، والجد أيضا ، وتسلمت أسرته فى الكويت رفاته الباقية بمقبرة جماعية بجنوب العراق ، فأتصل به "غسان" يطالبه بالعودة نتيجة لوصية "راشد بضرورة اعتناء "غسان" بابنه إذا ما اعتراه مكروه ، وها هو قد مات ، وحان موعد عودة الفتى لبلاده .

الجزء الرابع : عنوان (عيسى .. التيه الثانى) ص ١٨٣ من أصل ٣٩٨ ، بكلمات من "خوسيه ريزال" تقول :تسلط البعض لا يمكن حدوثه إلا عن طريق جبن الآخرين .

بداية المسلسل (بعد الحلقتين الأولين) من هذا الجزء : موضوع العودة ، وبداية من المطار وقف "خوسيه" فى طابور الكويتيين رفض الموظف وجهه قبل أن يرى أوراق الثبوتية ، أستقبله غسان كما فى المسلسل .

- عاد عيسى وقت وفاة أمير البلاد "جابر" ، والبلد فى حداد ، ياله من قدر ، وصول امه وقت تفجيرات الموكب الأميرى فى منتصف الثمانينيات ، وولادته وقت اختطاف الطائرة ، وعودته وقت وفاة أمير الكويت ، مما يلتقى وتطير غنيمة وتصورها لوجود لعنة مرتبطة بالأم وأبنها ، عاد والحزن يغلف كل شيء ، وبدأت معركة التوطين داخل البيت ويقلب غنيمة وفى الوطن ، سلطة التقاليد تقف ضده ، وحنين الجدة لمن يحمل اسم الطاروف يمهد لانتصاره ، فأبنة راشد (أخت عيسى) هى الوحيدة التى تحمل لقب الطاروف ، ولكن أبنائها سيحملون القابا أخرى ، ولغنيمة حفيدان يحملان اسم عيسى ولكنهما لا يحملان لقب الطاروف ، أنه عيسى ابن الشهيد وابن الخادمة أيضا ، رفضصت الجدة قبوله من أول مرة ، الحت عليها الحفيدة خولة ، فقبلت ، وتفواتت رؤى العمات نحوها ، عيسى وعماته ،

الحلقة الأولي :

الحلقة الثانية :

مازلنا في عام ٨٧ وقد تطورت مشاعر راشد بشدة تجاه جوزافين التي تتمنع عليه ولا تدعه يلمسها رغم حبها الشديد له، هي لا ترغب في أن تكون عاهرة البيت، حيث يطأها السيد ثم يتركها.. لقد تعلمت العربية من أجله، وجلست تقرأ وسط كل أعبائها المهنية كخادمة في البيت، وتواطأت خفية مع قصة الحب التي بدت جلية في الأفق ما بين هند (الأخت الصغرى) وغسان (صديق راشد) وثاني اثنين (هو ووليد) ، حيث نراهم يجتمعون في الديوانية الملحقة لبيت الطاروف يتسامرون ويغني لهم غسان بصوت جميل ، عازفا على العود ، بينما يتحدث مع راشد حول حبيبته التي يجهل راشد أنها أخته الصغرى . يسافر الجميع إلى شاليه الأسرة على ساحل الخليج ، وهناك يقرر راشد أن يضع حدا لأشواقه وعذاب رغبته في جوزافين ، حيث يتزوجها عرفيا.

الحلقة الثالثة :

ثمة عاصفة شديدة تلوح في أفق بيت "الطاروف"، لقد بدأت ملامح الحمل تظهر على "جوزافين"، وتدريجيا تصعد رائحة الجنين إلى حيث تجلس "غنيمة" في حجرتها العلوية، وذات مساء، ينكشف السر وتفور حمم الغضب على الخادمة الصغيرة، وتتهم "غنيمة" "جوزافين" في الطباخ الهندي، وتوشك أن تفتك بها، لكن "راشد" يتدخل في اللحظة الحاسمة، ليعلن لأمه ولأخواته البنات أن "جوزافين" تحمل ابنه.. حفيد

"الطاروف" الجديد. تثور غنيمة، ثم يهدها الخبر، فتسقط مغشيا عليها، وتطرد "راشد" من البيت، وتبدأ قطيعتها المادية والمعنوية والعائلية له بشكل عنيف وقاس، إلى أن تضع "جوزافين" حملها.. (عيسى).. الذي يأتي بوجه تحتكره جينات الأم الآسيوية، فيحمله "راشد" إلى "غنيمة" محاولا أن يستعطفها، ويحلفها بتلك الروح الصغيرة التي تحمل براءة الدنيا، لكن الأم الصلبة لا تستجيب، وتضع له شرطا واحدا لكي يعود إلى حرم العائلة.. أن يطرد الخادمة ووليدها من أرض الكويت كلها.

الحلقة الرابعة :

يعود "عيسى" إلى الكويت بعد ١٩ عاما من طرده مع أمه ، لكنه يصل يوم رحيل أمير الكويت، مما يزيد من احتمالية رفض جدته "غنيمة"، التي تتشاءم بطبعها من لقائه. ومن عيني "عيسى"، نرصد تطور العلاقة ما بين "غسان" و"هند"، ونتعرف على ما حل بأسرة "الطاروف" خلال السنوات الماضية ، بداية من وقوع راشد في الأسر عقب الغزو العراقي للكويت ، مرورا بزواج "عواطف" و"نورية" وإنجابهم أحفاد جدد لـ"غنيمة"، ولكن لا أحد منهم يحمل اسم "الطاروف". بينما تقع عينا "هند" على "عيسى" للمرة الأولى ، تجد نفسها منجذبة دون إرادة منها لحب العمر الذي مضى (غسان)، الذي يبدو أنها نذرت نفسها للعمل الحقوقي كي تحاول نسيانه، ولكن النسيان لا يأتي، ولكن ما يأتي هو غضب "غنيمة" الهائل عندما تعلم بنبأ عودة "عيسى" .

الحلقة التاسعة:

تحتجب ماما السيدة الكبيرة عن الكل بعد أن أيقظت عواطف الشكوك الحارقة في داخلها حول عودة العلاقة ما بين غسان وهند مرة أخرى بعد عشرين عاما من الكبت والنسيان والعنوسة، هكذا يبدو خيار السيدة غنيمة خيارا ما بين نارين، فهل تقبل بدخول عيسى إلى المنزل لكي تقطع جسر الوصال ما بين هند وغسان، أم ترضى بأن يظل عيسى خارج حصن "الطاروف" مجازفة بدخول غسان إلى حياتهم مرة أخرى؟ وفي اللحظة التي سوف يصيب فيها اليأس عيسى ويبدأ في الاستعداد للرحيل، تفتح غنيمة باب غرفتها وتهبط من حجرتها العلوية، لتطلب من بناتها الاتصال بغسان استعدادا للقرار الخطير الذي اتخذته.

الحلقة ١٦:

تلعب العمة عواطف دورا محوريا في هذه الحلقة، لقد أوصتها نورية أن تجس نبض خولة بخصوص عيسى، فيصل ابن العمة، وحبيب الجدة، وزينة شباب عائلة الطاروف، رغم أنه لا يحمل الاسم، وتختلي عواطف بخولة دون أن ندري ماذا تدبر تلك العمة التي لا تتحرك سوى بـ "قال الله، وقال الرسول".

وتدريجيا.. تبدأ حكايات عيسى الطاروف -عن طفولته وشبابه في الفلبين- تستهوي نور، ليتحول الأمر بينهما إلى ما يشبه جلسة شهرزاد وشهريار، ولكن المقاعد تتبدل، حيث يحكي شهريار الفلبيني وتستمع شهرزاد الكويتية، وتبدأ بذور مشاعر وطيدة تنمو بداخل شهرزاد، وقد انتقلت مع الحكايات إلى أرض اخرى غريبة، وشخوص من خارج عالمها الضيق في بيت الطاروف.

فيتم زيادة دور شجون في المسلسل؟

المسألة باختصار أنني حاولت تجسيد ازدواجية الهوية التي يعاني منها عيسى/هوزيه من خلال صراع محدد مرتبط بأطراف أخرى، وبما أن الجانب الفلبيني مجسد في علاقة هوزيه بميرلا؛ فكان عليَّ أن أبحث عن جانب كويتي، وهنا برز لي استغلال أبناء عمات عيسى الذين تمت الإشارة لهم بشكل عابر في الرواية ووجدت شخصية نور تتشكل تدريجيًا، فهي ابنة العمة القاسية نورية التي تُعَد ألد أعداء عيسى في بيت الطاروف ربما أكثر من غنيمة وهي على عكس أمها تمامًا فتاة مرحة متحررة، بل متمردة أيضًا مثلها مثل الجيل الثالث من عائلة الطاروف الذي يمثله في الرواية خولة، ولكن خولة أكثر تحفظًا وهي أخت عيسى، وبالتالي لا يوجد مجال لنشوء علاقة بينها وبين أخيها باستثناء علاقة الأخوة.

- البعض يعتبر إضافة دور نور والذي هو غير موجود في الرواية الأصلية كان بهدف تجاري بسبب شعبية شجون لدى جمهور الشباب.

كما سبق وذكرت لم أكن أعرف من الممثلة التي سوف تقوم بدور نور، وما أعرفه بخصوص اختيار الممثلة عندما بدأت الشخصية في التبلور وحازت إعجاب الجميع (سعود وأم طلال وجهة الإنتاج) بدأوا بالتفكير في إسناد الدور إلى وجه جديد تمامًا على اعتبار أن الدور يمكن أن يقدم للساحة الفنية ممثلة

شابة.

لست متأكداً بالطبع من المعلومة؛ لأنني كنت أكتب بالقاهرة وكانت الاستعدادات تتم في الكويت ثم في دبي بعد ذلك، ولكن عندما علمت بترشيح شجون للدور شعرت بالسعادة لأنني أعلم أنها ممثلة جيدة، إضافة لكونها تتمتع بشعبية كبيرة في الخليج.

دعوني أضيف أيضًا أنه من الغريب أن الجمهور انتبه لشخصية نور وتساءل حول جدوى وجودها بالعمل، بينما لم يتساءل عن اتساع مساحة أدوار العمات وشخصية غسان، بل لم يلاحظوا أن هناك شخصيات وردت بشكل عابر في الرواية مثل جابر جار الطاروف ظهرت بصورة مغايرة في الحلقة العاشرة وأن شخصية عيسى العادل ابن نورية وشقيق نور الأكبر ظهرت بشكل مختلف تمامًا عما وردت به في الرواية.

كل ما أرجوه هو عدم التسرع في الاستنتاج والتوقف نسبيًا عن المقارنة مع الرواية؛ لأن أحداث المسلسل سوف تحمل قدراً من الاختلاف الذي يمثل المعالجة الدرامية للنص الروائي، وليس نقلاً حرفيًا له إلى الشاشة.

ساق البامبو

رواية من تأليف الكويتي سعود السنعوسي والتي فاز عنها بالجائزة العالمية للرواية العربية لعام ٢٠١٣ وهي رواية تسجل تواريخها بين الفلبين والكويت، وتؤرّخ لبعض الأحداث التاريخية والسياسية والدينية وصفت لجنة التحكيم الرواية الفائزة بأنها ؟محكمة البناء وتتميز بالقوة والعمق وتطرح سؤال الهوية في مجتمعات الخليج العربي؟، واعتبرتها أفضل رواية تُنشر خلال سنة ٢٠١٢.

تتناول الرواية موضوع البحث عن الهوية في الكويت ودول الخليج العربي من خلال حياة الراوي، وهو ابن كويتي وفلبينية، وتدور أحداثها في هذين البلدين. ومع أنها ليست الأولى في التطرق لموضوع العمالة الأجنبية في دول الخليج، إلا أنها تتصف بسلاسة الأسلوب بعيداً عن التعقيد والتعمق في التحليل. وتتجلى ازدواجية هوية البطل حتى من خلال اسمه المزدوج عيسى/خوسيه.[٣]

طرحت الرواية تساؤلات نقدية عميقة حول تداخل الدين والثقافة عند العرب، وعن السطحية التي تطغى على الخطاب و الممارسة الدينية عند العرب. الرواية محمّلة بالكثير من الأحداث البسيطة في شكلها والعميقة في بعدها الإنساني.

منة الربيع

مباشرة، وبلا مقدمات، سأتوقّف عند مسلسل "ساق البامبو". هذا المسلسل الذي بدأ الجدل عنه ونحن ما زلنا في الحلقات الأولى. وأسئلتنا المشروعة هي: ما الإضافة التي يمكن أن يضيفها المسلسل لرواية المؤلف الكويتي سعود السنعوسي؟ وما القيمة الجمالية التي يمكن أن ينثرها المسلسل على خارطة الدراما الخليجية بشكل عام؟ وما الجديد الذي سيضيفه الفنانون؟ وما التطوير الذي حصل معهم بحيث يكون أداؤهم في هذا المسلسل متقدما على أداءاتهم في أعمال فنية سابقة؟ وما مناطق الصدق الذي وصلت للمشاهد بأداء الشخصيات الأجنبية؟ وهل هناك افتعال لدى بعض الممثلين؟ وإن وجد، فما تأثيره على التلقي؟ وما العلاقة بين المادة التي تناقشها الرواية والواقع المجتمعي في الكويت وعلاقة ذلك كله بالعقدة وتنامي الصراع الدرامي؟ وما الأفق الذي ينتظره المتفرج من تجسيد رواية ناجحة وحاصلة على عدة جوائز؛ منها: جائزة الدولة التشجيعية في الكويت عام ٢٠١٢، والجائزة العالمية للرواية العربية البوكر ٢٠١٣م؟ وماذا عن مغامرة الإخراج والجماليات المنتظرة من محمّد القفاص؟

وفي مسلسل "ساق البامبو" بتوقيع السيناريست رامي عبدالرازق الذي يدخل إلى عالم التأليف الدرامي للمرة الأولى أمامنا عمل روائي حَظي بالإهتمام والتقدير من جهة لجنة التحكيم التي وصفته بأنه عمل محكم في البناء ومتميز بالقوة والعمق وتطرح الرواية سؤال الهوية في مجتمعات الخليج العربي. وأصداء هذا التقدير هو ما لمسناه منذ الوهلة الأولى التي أعلنت مواقع الميديا خبرا عن بدء تحضيرات المسلسل ونُشر على اليوتيوب برومو العمل حتى تهافت المهتمّون وسارعوا إلى قراءة الرواية، وبعضهم بدأ يستعيض عن قراءة الورق بالاستماع بخاصية القراءة على اليوتيوب.

الناظر لنا أننا بإزاء متابعة فريدة من نوعها. فمن خصال الطبيعة الإنسانية أن تتلذّذ بالصراع الذي لا يخلو من تشويق وتعقيد، ولكن الحاصل على ما يبدو أن الذين سارعوا إلى قراءة الرواية ربما فعلوا ذلك لخصلة أخرى هي المراقبة. نعم؛

هم يقومون بمراقبة السرد لا ليطمئنوا على قوة الدراما وتصاعدها بل ليطمئنوا على مطابقة المسلسل مع ما جاء بالرواية، وهكذا يفرّغ العمل الروائي من جميع الأثر الذي يتم اكتسابه في لحظة القراءة والتضحية به لمصلحة وهمية هي مطابقة واقعين مختلفين، واقع الرواية كجنس أدبي، وواقع سيناريو يخضع لشروط إنتاجية وفنية مختلفة. ولكي لا نظلم جميع المتفرجين، ينبغي أن أسارع بالقول إلى وجود مشاهدين متميزين، وآخرين عمدوا إلى قراءة "ساق البامبو" ومضاهاتها بالمسلسل ليتعرفوا على مصير الشخصيات والمآلات التي تصرّف بها السيناريو وبدت لهم غير مقبولة، وتمثل ذلك حصريا بالرواية خبر موت البطل الأب (راشد) بينما أكسبته حلقات المسلسل الأولى أملا بالعودة إلى الحياة.

حسنا، تقديريا كان من المتوقع عندي أن تتحول الرواية إلى عمل درامي، فقد ضمنت عناصر نجاحها كمسلسل، من ذلك طبيعة المغامرة في قضيّة سياسية واجتماعية حساسة جدا هي قضية (البدون) والمعالجة دنت من هذه الإشكالية التي جسدتها شخصية (غسان) الحالم بالحبّ وبالعدالة الاجتماعية المفقودين. ومن جهة ثانية، لا يجب أن نتجاهل دور العمالة الأجنبية في حياة الأسرة الخليجية ومدى تغلغلها لتشكل مقوما مركزيا للحياة وللمدنية. ما يجعل هذا المسلسل يستحق المتابعة، أنه يعمد إلى إبراز التناقض الذي تعيشه مجتمعات الخليج، والفارق بين ما تؤمن به وما تعلنه. وإذّ يبتعد المسلسل عن الدراما الاجتماعية للأسرة الخليجية والمشكلات المتكررة التي درج الكتّاب والكاتبات على تناولها كالطلاق والفساد والسحر والمخدرات، يظل ساق البامبو يتحرك بعيدا عن تلك القضايا، ليحقق كما أعتقد أعلى نسبة مشاهدة بين المسلسلات الخليجية المعروضة، والفضل في ذلك كله يعود للرواية، وسيظل المسلسل بعد انتهاء عرضه نموذجا جيدا لاعتماد الدراما على الأدب

ليست لي أمنيات كثيرة، كلّ ما أتمنّاه هو أن أعرف من أكون.." (عيسى في مسلسل ساق البامبو)

الثّابت أنّ رواية سعود السّنعوسي الحائزة على جائزة البوكر للرّواية العربيّة قد كُتبت بسلاسة لافتة فجاء عالمها السرديّ مكتملا بتفاصيل تُظهر خفايا الشخصيّات وتقاطع مصائرها وصراعَ ذاتٍ تبحث لنفسها عن هويّة صادرتها ملامح وجه لا تشبه أهل الوطن: الكويت. أمر يدفع قارئها إلى التّساؤل: هل سيستطيع العمل الفرجويّ أن يكون وفيّا لروح النصّ الأوّل أم أنّه سيكون "إساءة" بالابتعاد أو التّشويه أو حتّى الإعادة الخالية من رؤية إبداعيّة؟ هي جملة أسئلة تطرح مواضيع هامّة قوامها علاقة الأدب بالفرجة في زمن انصرف فيه النّاس إلى ثقافة الصّورة ومهرجان الألوان والأجساد وقتل العقل المنتج وفي هذا الباب مجال نقاش طويل قد نرجئه إلى قراءة أخرى.

لقد كانت الحلقة الأولى فاتحة واعدة لأنّها أعلنت بداية عمل مغر بالمتابعة فرجة ونصّا وصراعا تعيشه ذات باحثة عن هويّة. قضيّة مركزيّة وظّفت لها كلّ عناصر العمل وخاصّة سطوة الأمّ ودقّة الجمل القصيرة التي تأتي على لسان عيسى . إنّهما أداتان ذكيّتان بلّغتا المقصد فجعلتا المتفرّج ينصرف إلى همّ واحد هو متابعة ما سيصير إليه الأمر بينهما. فبقدر ما وُفّقت الفنّانة الكبيرة سعاد العبد الله في تجسيد شخصيّة الجدّة المتشبّعة بمقولات يفرضها المجتمع حتّى أنّها تستميت في الدّفاع عنها رغم ارتجاف قلبها أحيانا نجح كاتب السيّناريو رامي عبد الرّازق في جعل عيسى يلخّص وجعه في جمل قصيرة تذكّر بسيناريوهات الأفلام الكبيرة. هي جمل قوامها التّكثيف اللّغويّ وجماليّة التّصوير فكأنّنا به يعلن أنّ الوجع هو ما يمنحنا بلاغة التّعبير. يقول عيسى موجّها الخطاب إلى أمّه وهو الذي اعتاد استحضارها محاورا ما قالته له سابقا: "أنا حفيد بدرجة طبّاخ، يا أمّي." ثمّ مخاطبا ابنة عمّته: "خذوا هذا الاسم (الطّاروف) واعطوني حرّيتي." جملٌ يسكنها هاجس السّؤال المتواتر على لسان الشخصيّة وذاتٌ تقتلها الحيرة من بيت يئد لحظات الفرح "الأشياء الجميلة في هذا البيت يجب أن تبقى سريّة." ولعلّ تواتر صورة ساق البامبو في غرفة الكويتيّ الغائم الهويّة وتعليقه عليها واصفا: "نبتة مسكينة في مزهريّة راقية تشبهني في بيت الطّاروف" خير ما يجمع النصّين: نصّ الرّواية ونصّ السّيناريو، سيناريو كتب نصّا آخر ببلغة عالية دون أن يقطع مع الرّواية فكأنّما هو الانتصار لعيسى الذي جاء كلامه مركّزا ومشحونا بالمعنى فأثبت أنّه الأقدر على الفهم وبلاغة الخطاب معا.

عمل تكاملت عناصره فتقاطعت متعة الفرجة والنصّ ونقلت صورة شخصيّة هويّتها هي أزمتها لذلك كلّما خاطبت أهل البيت صدّرت كلامها بـ"أنا آسف". آسَف على دخول البيت وعلى الكلام وربّما على الوجود المشبوه الذي لا حلّ له

رغم الاعتراف الرسمّي ومنحه الجواز. مسلسل بسيناريو لافت وجرأة في تصوير قضيّة تجعلنا نواجه أنفسنا وجملةَ الاعتبارات التي نتوارثها دون أن نتفطّن إلى أنّها تقتل الإنسان السّاكن فينا فلا الملامح تشفع للـ "بدون" فيجدون لهم مكانا (غسّان) ولا الجواز يغيّر سمات الوجه فيُعترف بصاحبه.

ساق البامبو ...خيانة الرواية

محمد العباس

حتى أكثر المتشائمين والمتوجسين من سطوة شركات الإنتاج وسمعة المسلسلات الخليجية المتردية، لم يتوقعوا أن يصل العبث برواية ؟ساق البامبو؟ إلى هذا الحد، فقد تم إتلاف الرواية وإبطال مفاعيلها الأدبية والفكرية والأخلاقية من خلال مسلسل غاية في السطحية والارتجال، وهي جناية فنية يتحملها في المقام الأول سعود السنعوسي، كاتب الرواية، المسؤول ضمن فريق العمل، عن معالجتها وتحريرها وتكويتها، حيث تغاضى عن ذلك التدمير الممنهج لروايته أمام عينيه وتركها مستباحة بالشكل الذي بدت عليه، وقد كان من المفترض أن يكون أكثر وعياً وصلابة في الدفاع عن منجزه، والعمل على إبرازه بصورة تليق بمكانة الرواية في وجدان القراء، الذين علقوا آمالاً كبيرة على تحويلها إلى عمل درامي.

المسلسل الذي شاهدناه يؤكد أن السيناريست رامي عبدالرازق لم يكن مؤهلاً لهذه المهمة، فقد اكتفى بالتقاط معاناة (عيسى/خوزيه) في إثبات كويتية في بيت/مجتمع له معتقداته الأصولية العنيدة حول مسألة النسب والشرف والمكانة الاجتماعية، وهذا البعد مجرد خيط ضئيل ضمن أحداث الرواية التي تنهض على أبعاد إنسانية أعمق، حيث تحول المسلسل إلى صراع تقليدي حول العمالة المنزلية، والنظرة المتعالية التي يختزنها أفراد المجتمع الكويتي إزاءها، والأسوأ أنه أسقط شخصية نور (شجون الهاجري) بقوة في سياق الأحداث، وأفرد لها مساحة كبيرة لتمارس فيها أسوأ ما يمكن تصوره من عبث بالحمولة الفكرية الأخلاقية الأدبية للرواية، حيث تحول المسلسل بحضورها إلى ملهاة على درجة من الخفة والسذاجة، على الرغم مما بيتته الشخصية من إمكانية توظيفها كصاعق لتعرية زيف العلاقات في بيت (الطاروف) وتحطيم جبروت الجدة غنيمة، كما أنه لم يتمكن من التعامل مع المقولات الثقيلة للثائر الفلبيني خوزيه ريسال، فوضع بعضها على لسان (عيسى/خوزيه) بشكل تلفيقي لا يتناسب مع شخصيته ومنسوب وعيه ومستواه الصوتي،

المقولات ذاتها شكلت ورطة كبيرة لمخرج العمل محمد القفاص، الذي بدا هو الآخر في حيرة تامة أمام تلك الكتلة الكلامية الطافحة بالمعاني والدلالات، فاكتفى بعرض مقتطفات منها على الشاشة كمادة مقروءة، إلى جانب متن الرواية الذي أبان سعود السنعوسي بموجبه عن قدرة إبداعية في الصوغ الأدبي، وهذا العرض الأدائي للعبارات يتنافى مع أبجديات الفن المرئي، خصوصاً أنها من الكثافة والقوة بحيث غطت سياقات المسلسل وتحكمت في مفاصله، وهو ما يعني وجود عجز صريح في تحويل تلك الطاقة اللغوية التي تشكل عماد الرواية إلى رؤية بصرية مؤثرة ودالّة، واللجوء إلى أسهل الحلول الفنية، وهذا هو ما يفسر تحول المسلسل إلى عرض تقليدي بائس من العروض الدرامية المعتادة في المسلسلات الخليجية، إذ لا فارق بينه وبين ما عُرض من مسلسلات، حيث حياة القصور الفارهة، واستعراض بذخ الماركات، وحشو المشاهد بالصراخ، حيث انعدم الحوار الذي يُفترض أن يُشتق من سياق الرواية، وتعالت الصيحات بين أبطال المسلسل الذين كانوا يصرخون في كل مكان وكل المناسبات والمشاهد: البيت والمستشفى والمطعم، تماماً كما يحدث في المسلسلات الخليجية المزدحمة بالعنف اللفظي.

ويبدو أن إعداد الممثلين لأدوارهم لم يتم كما ينبغي، حيث اكتفى كل ممثل بقراءة أحادية لشخصيته وعلى هذا الأساس جسدها، الجدّة غنيمة (سعاد عبدالله) حبست نفسها في دور المتنمرة المتغطرسة، حتى قبل غياب ابنها راشد (عبدالمحسن النمر)، فهي ساخطة على الدوام ومتيقظة إلى حد مبالغ فيه، ولذلك غابت كيمياؤها البشرية، وظهرت كشخصية صارمة ذات نبرة عالية، وقد جسدت هذا البعد بكفاءة، لكنها أهملت الأبعاد البشرية الأخرى لشخصية الجدّة، تماماً كما حدث مع هند (فاطمة الصفي)، التي أدت دوراً كبيراً، إلا أنها لم تبتسم مطلقاً طوال المسلسل، وكأن النضال الحقوقي يتنافى مع فكرة التباسط، وأنه جزء من رجاحة العقل والمنطق على حساب العواطف، حيث لم تعبر عن ميلها لغسان ولو بعبارة تكشف عن بشريتها، والأمر ذاته تكرر مع أختها نورية (مرام) التي أدت دور المرأة المتعنتة ضد أي دخيل على العائلة ببراعة، إلا أنها لم تتحدث مطلقاً بنبرة هامسة أو متودّدة في أي مقطع،

بل كانت تصرخ في كل الاتجاهات وكل المناسبات لتؤكد عنادها الطاروفي، أما (نور) فقد كانت في منتهى السذاجة واللامبالاة حتى في المواقف الصعبة، حيث أوكل إليها تمثيل دور البنت الدلوعة البهلولة، وعليه، لم تفرق شجون الهاجري بين التمثيل في مسلسل يحمل قضية على درجة من الحساسية وبين الخفة الشعورية على مسرح للأطفال، وكأنها كانت تلعب في المساحة الواسعة المتاحة لها في المسلسل بانتظار اللحظة التي ستنفجر فيها، وتكشف عن جانب من قدراتها الأدائية.

هكذا انضغطت شخصيات المسلسل في قوالب أحادية البعد، حتى بالنسبة لـ (عيسى/خوزيه) حيث بدا وانهو شونج مكتئباً على الدوام، لا أثر للأحداث أو الزمن على شخصيته أو نبرته، حتى تسريحته وتقطيبته لم تتغير في كل مفاصل المسلسل، وهو ما يعني أن النمو البيولوجي للشخصيات لم يكن في وارد القائمين على المسلسل، لدرجة أن أمّه لم تكبر تقريباً كما بدت في المشاهد المتأخرة، وهنا يمكن استثناء غسان (فيصل العميري) الذي أدى دوراً كبيراً سواء من خلال مظهره المتغير بفعل الزمن، أو عبر أثر الانكسارات على شخصيته ومواقفه، وهذا ما يؤكد أن للممثل القدرة والحرية على تجسيد الشخصية بأبعادها المتعددة إذا ما تحرر من القراءة أحادية البعد، وإذا ما أحس بالفكرة الشاملة للرواية، واستدمج شخصيته بشكل كلي في سياقات الحدث الأعم، وهو الأمر الذي تغافل عنه معظم الممثلين والممثلات.

لا يبدو أن القائمين على المسلسل قد أولوا العناية بالتفاصيل الزمنية والفنية والتوثيقية أي عناية، كما أن الرواية لم تشكل أي إضافة أو فارق في وعي القائمين على العمل، فهناك ارتباك واضح في تزمين الأحداث، وفي توظيف الأدوات الاستعمالية، وفي ضبط الأزياء والفضاءات المكانية، مقابل مبالغات في ضبط إيقاع بيت (الطاروف) من الناحية المظهرية والروحية، فهذا البيت الأصيل المترف لا تحدث فيه إلا المهاترات، حتى على المائدة يحضر الجدال وتغيب المودة، ويتجلى ذلك الإهمال في التفاصيل ضمن مشهد عيسى (عبدالله البلوشي) في المستشفى، حيث خرج من العناية المركزة بعد الحادث بكامل اناقته، وبدون أي أثر جراحي، ناهيك عن تدبير متوالية من المصادفات اللامنطقية، وافتعال منظومة من قصص الحب الجانبية، هي بمثابة حبكات فرعية لا صلة لها بالحبكة الرئيسة التي ابتناها سعود السنعوسي في روايته.

قد تكون شركة الإنتاج (صباح بكتشرز) مسؤولة بشكل مباشر عن تحويل رواية أدبية رائعة إلى مسلسل رديء على كل المستويات، من خلال إقحام نجمة تليفزيونية في المسلسل وتمديد دورها بحيث يطغى على الرواية وعلى سيرورة العمل الدرامي كله، وهذه ذريعة يتمسك بها معظم العاملين في الحقل الفني، حيث تفرض شركات الإنتاج رؤيتها وشروطها على الجميع، وهنا يكمن السر الأكبر للرداءة، أي في التنازلات التي لا حد لها، إذ يتحمل محفوظ عبدالرحمن أيضاً، بصفته المسؤول عن الإشراف الدرامي جانباً من الدمار الذي أصاب الرواية ودمر العمل، حيث كان من المؤمل أن تكون رواية ؟ساق البامبو؟ فرصة لتحسين أداء وسمعة الدراما الخليجية، ومحطة مهمة في التعامل مع نص حظي بمقروئية عالية، وأن يثبت كل العاملين والمهتمين بالفن بأنهم على قدر من الوعي والمسؤولية إذا ما توفر النص الصالح لعمل درامي مشرف، ولكن للأسف أثبت الجميع أنهم أقرب إلى التجارة منهم إلى الفن، وأن فرصة إثبات العكس قد ابتعدت عن التحقّق بمراحل.

بمجرد ارتفاع منسوب الجرعة الثقافية في النص يفشل الجميع في التعامل معه من الوجهة الدرامية: الممثل والمخرج والسيناريست والشركة المنتجة، وهو ما يعني أن فشل تحويل رواية ؟ساق البامبو؟ إلى مسلسل تلفزيوني، يتجاوز الخيبة الوقتية للمشاهدين المعجبين بالرواية، فلهذا الإحباط ارتداداته الفنية والزمانية والمكانية، حيث تم التفريط في رواية على درجة من الجاهزية لتمثيلها على الشاشة، وتفريغها من مفاعليها يعني أن أي رواية خليجية مقبلة سيكون مصيرها الفني أسوأ، وأن الأمل باعتماد الروايات كمرجعية نصية للأعمال الدرامية بات ضرباً من الخيال، أو المغامرة في أحسن الأحوال، لأن الدراما الخليجية وسيلة لقتل الأدب وليست محلاً لعرضه وتحويل قيمه اللغوية إلى رؤى بصرية، وهذا هو مصدر الخيبة الكبرى التي جعلت من الرواية ضحية لجشع مؤسسات الإنتاج، وغياب الوعي الفني عند المهتمين بالفن، واستخفاف الأدباء بمنتجاتهم الأدبية.

؟ كاتب سعودي

....

بلاغ إلى النائب العام .. الدراما الكويتية جريمة في حق المجتمع الدراما الكويتية جريمة في حق المجتمع

لا تنزعجوا لزيادة معدلات الجريمة

لا تنزعجوا لانتشار المخدرات بين أوساط الشباب

لا تنزعجوا لارتفاع نسب الطلاق

لا تنزعجوا لصراخ الأبناء في وجه آبائهم

باختصار .. لا تنزعجوا إذا انهار المجتمع الكويتي بأسره، فلا شيء يدعو للانزعاج، طالما كان صنَّاع الدراما بخير، والأموال الطائلة تنهال عليهم بالربح الوفير، والثمن.. انهيار مجتمع تمارس ضده أبشع أنواع الجرائم وأخطرها.

قد يكون من المناسب نشر هذا المقال في صفحة الحوادث والجرائم وليس في صفحة الفن، باعتبار أننا نواجه حالياً جريمة مكتملة الأركان، فهناك الجاني، والمجني عليه، وهناك الجريمة، كما أن ركن التعمد وسبق الإصرار والترصد متوفر أيضاً، بما يدعو للمطالبة بتطبيق أقصى العقوبة على الجاني الذي تعمد اغتيال قيم المجتمع وتشويهه ودفعه للانحراف.

ورغم أنني من غير المتبحرين في عالم القانون، ولكنني أثق أن هناك مواد قانونية تجرم تكدير السلم العام وإشاعة الفوضى، وإذاعة أخبار كاذبة، وغيرها من الجرائم المجتمعية التي يجب التصدي لها بكل حسم، وعلى ذلك يمكن اعتبار هذا المقال بمثابة بلاغ إلى النائب العام ضد معظم القائمين على الدراما التليفزيونية الكويتية التي فاجأتنا في هذا الشهر الكريم بكم غير مسبوق من الابتذال والتفاهة والامتهان لتقاليد المجتمع وقيمه، وتقديم صورة مزيفة للمجتمع الكويتي، ربما لم يحلم بمثلها أشد أعداء الكويت.

وحتى لا يتهمنا أحد بالتحامل على الجاني وجريمته، دعونا نستعرض ما قدمته الدراما الكويتية في رمضان هذا العام: عقوق الوالدين، المخدرات، الطلاق، الألفاظ البذيئة، التفسخ الاجتماعي ......إلخ. فهل هذا هو المجتمع الكويتي؟

ربما لا يلتفت الكثيرون إلى حقيقة أن الفن -في الكثير من الأحوال -يصيغ ويشكل وجدان المجتمع، ولا يكتفي فقط بالتعبير عنه، أي أن الفن يساهم في تشكيل السلوك الاجتماعي، وترسيخ القيم الاجتماعية. ومن أشهر الأمثلة على ذلك، مسرحية مدرسة المشاغبين التي قدمت في مصر في سبعينيات القرن الماضي، وبسببها عانت المدارس المصرية من انحطاط سلوك تلاميذ المدارس الذين حاولوا تقليد أبطال المسرحية المشاغبين، فتعدوا بالقول والفعل على أساتذتهم، وكادت العملية التعليمية أن تنهار في ظل انفلات أخلاقي غير مسبوق.

وتتفاوت الفنون في قدرتها على التأثير المجتمعي، الذي يرتبط بأمرين: أولهما مدى الانتشار، وهو ما يعبر عنه بنسبة المشاهدة، وثانيهما مدى الجاذبية، فكلما كان الفن جاذباً كلما كان قادراً على التأثير، ولا شك أن الدراما التلفزيونية — التي تدخل كافة البيوت دون إذن -تمثل واحدة من أهم وأخطر الفنون ذات القدرة على التأثير المجتمعي إذا ما قورنت بالدراما السينمائية مثلاً. ومن هنا تتضح خطورة الجريمة التي اقترفها القائمون على هذا الفن، و الذين لم يلتفتوا لخطورة الأداة التي يمتلكونها، ولم يراعوا ضميرهم وهم يساهمون في تشكيل السلوك الاجتماعي، ولهثوا وراء المال، دون أن يعنيهم ما يترتب على سلوكهم الإجرامي من كوارث مجتمعية لا يعلم مداها إلا الله . إن الذين يتباهون بارتفاع نسبة المشاهدة في مسلسلاتهم التلفزيونية المجرمة (وأعتقد أن هذا التعبير هو المناسب لوصف ما يقدمونه)، إنما يتباهون بقدرتهم على إفساد أكبر عدد ممكن من أبناء الشعب، وخاصة في أوساط الشباب، فلا ينبغي أن ننسى، أن كثيراً من نجوم هذه المسلسلات يشكل قدوة للشباب يسعون لتقليدهم، وهناك ما يسمى بتعزيز السلوك، أي أن السلوك المنحرف يمكن تعزيزه بخلق حالة من التعاطف معه، وإذا ما صدر من نجم، فان هذا السلوك ينال تعزيزاً بصورة غير مباشرة حتى لو حاولت الدراما إدراء غير ذلك من خلال عقاب المنحرف، فقد تعزز السلوك الانحرافي بالفعل، ولن ينال من هذا التعزيز تلك النهاية المأساوية التي تنتهي بها الأحداث.

فأي جريمة تلك التي ترتكب على مسمع ومرأى العالم العربي

قديما قالها أمير الشعراء أحمد شوقي:

"إنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن هموا ذهبت أخلاقهم ذهبوا"

أفيقوا يا سادة.. إننا مهددون في وجودنا نفسه، فلو ذهبت أخلاقنا، ماذا تبقى لنا؟

أليس في هذا البلد من يخاف على مستقبل أبنائه، وقيم شبابه، وتقاليد شيوخه؟

رسالتي واضحة

أليس فيكم رجل رشيد ؟؟؟؟؟؟؟؟؟

بقلم/د. راجح المطيري

استاذ الدراما التليفزيونية

ثلاثية الخروج عن السياق

من المؤكد أن هذه النصوص الثلاثة الذى يحتويها هذا الكتاب، لا تمثل كل توجهات الأجيال المصرية الشابة فى حقل المسرح اليوم، ولا حتى من ينتمون للقاهرة من هذه الأجيال، حيث يشترك كتّاب نصوصنا الثلاثة للعاصمة، التى تمنح كتابها سماتا خاصة، دون أى تمييز، عن توجهات كتّاب خارج العاصمة، أبناء الريف المصرى وقراه ومدنه وبعد الكثيرين منهم عن الحركة المسرحية الفوارة المستأثرة بها العاصمة بقوة المركز، ربما باستثناء أبناء الإسكندرية، ولكننا سنعتبرها أقرب لنموذج دراسة حالة فكرية فنية تشكل أحد توجهات هذه الأجيال الشابة تجاه حياتها الراهنة، وموقفها منها، ومن الفن عامة والمسرح بصورة خاصة، والمتجلية فى موضوعات مسرحه المختارة، وصياغاتها البنائية، المحدِدة لجمهورها المتلقي، وبالتالي شرائح المجتمع المعبر عنها والمتوجه إليها هذا المسرح، لاسيما أن هذه النصوص الثلاثة تنفلت ظاهريا من معالجة قضايا الواقع المجتمعية، دون أن يغيب عنها هذا الواقع المجتمعي، فانفلاتها منه هو موقف منه، واتشاحها بأردية ماضوية أو مستقبلية، مع كونه ليس بالجديد فى التاريخ المسرحي العالمي والعربي، وتعلقها بالثقافة الأوروبية وموروثاتها الثقافية والعلمية، ما هو ألا تصدى استعاري لهذا الواقع المرفوض فى صيغته البنائية الآنية.

تعلقت عيون أجيال الرواد والمؤسسين، أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، بالمنجز الثقافي الغربي الذى عرفت عنه فن المسرح وكتاب نصوصه، واقتدت أكثر بالمدرستين النيو كلاسيكية والرومانسية الأوروبيتين، فجاء توجهها منطقيا نحو التراث الثقافي الكامن فى نصوصه المترجمة والمستلهمة، خاصة اللاتيني والسكسوني منها، لهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية على اللسان العربي زمنذاك، فظهرت عوالم شخصيات "بيجماليون" و"أوديب" و"براكسا" و"فاوست" و"شيلوك" و"راسبوتين" وغيرها من النصوص المؤلفة أو الممصرة أو المستلهمة من التراث الثقافي الغربي، فى النصوص المصرية الساعية لتأسيس المسرح وبنيته الدرامية فى الوعى العربي، وتعبيرا عن أحلام التحديث والتقدم الفكرى السابح نجمه فى منجزات العالم الغربي الإنسانية.

بينما أبحرت نصوص أجيال النصف الثانى من القرن العشرين نحو التاريخ العربي وشخصياته التراثية، تمسكا بالهوية العربية، التى رأت تلك الأجيال أنها الداعم لها فى

حروبها التحريرية والفكرية مع الغرب المعادى لها ، والمعوق لتقدمها ، وتجذيرا للوعى المجتمعي فى تاريخه ومنجزاته السابقة ، واستجابة إيجابية لتحديات انكسار أحلام التحرر والتقدم والعدل الاجتماعي التى هزت قواعدها هزيمة ١٩٦٧ ، فتم استعادة موضوعات "الزير سالم" و"عنترة" و"الهلالي سلامة" و"سليمان الحلبي" و"محمد علي" وبصورة مكثفة عوالم ألف ليلة وليلة الخيالية ، جنبا إلى جنب طرح الموضوعات الاجتماعية الراهنة والتصدى لهموم الواقع الساخنة .

جاء العقد الأخير من القرن الماضى بعولمته وانتصار قطبه الرأسمالي المتوحش المتفرد وحده بحكم العالم ، بعد تفكك منظومة الدول الاشتراكية المناوئة له ، وتزييف وعى العالم بالربط بين العدل الاجتماعي والأنظمة الشمولية ، وتأليه قيمة الذات الفردية ، وإعلاء شأو الليبرالية التى صار لها القدح المعلي فى الحياة وكأنها الغاية المبتغاة من هذا الوجود ، مع تقديس ميتافيزيقي للماضى التليد ، ونشر فكر التكفير لكل من يتمسك بالعقل ويطالب بالاجتهاد ، فسلم هذا العقد التسعيني الواقع وإبداعه لجيل تم التشكيك فى كل منجزات ماضيه القريب ، فغاب اليقين من أمام عينيه ، وفقد ثقته فى تاريخ مجتمعه ، وتخلخلت علاقته بنخبه الثقافية السابقة ، وثار فى الساحات والشوارع دون أن يجنى ثمار ثوراته وانتفاضاته الدموية ، فألقيت بذرة الإحباط بعقله ، وتمزق فؤاده بين وطن يعشقه ويتغنى به وله ، وواقع متردى منبت الصلة بأحلامه ، وصارت كل مؤسسات الدولة أعداء له ، وكل تاريخه السابق مشكوك فى حقيقته ، فراح ينتج مسرحا ناقدا ، وينشئ مشاهدا درامية لاذعة ، تدين كل الأجهزة والكيانات القائمة ، ويشاغب بها جمهوره الشاب مفجرا ما فى أعماقه من تمرد على كافة السلطات السياسية والثقافية ، وينحو بنظره مرة أخرى نحو الغرب الأوروبي وتراثه الثقافي ، بمنظور مختلف عما سبقه من أجيال الرواد والتأسيس ، مما يطرح عدة تساؤلات حول مبررات هذه الارتداد ، هل هو رفض معرفي للواقع المجتمعي المعيش وثقافته المشدودة بقوة للخلف ؟ ، رغم أن الناتج مكتوب دراميا باللغة العربية الساكنة بها هذه الثقافة ذاتها ، أم هو شعور داخلي بأن ثقافة هذا الآخر / الغربي هى الأكثر ثباتا فى الأرض ، والأعمق تجذرا فى وعي الذات غير الراسخة على الأرض ، وهى فى المجمل ثقافة الغالب الذى يقتدي به المغلوب ويتبع خطاه كما قال "ابن خلدون" فى علم عمرانه ؟ .

****

داخل هذا السياق ، وهو ليس وحده السياق الوحيد ، يمكننا أن ندلف معا لعالم هذه النصوص الثلاثة التى يضمها هذا الكتاب ، لثلاثة من كتاب النص الدرامي الشباب ، ومنذ الوهلة الأولي فسوف نلحظ أنها تدور حول فكرة الرفض للسائد ، والسعى للتمرد عليه والخروج على ناموسه المهيمن وسياقه المهيمن بسلطات عدة ، والتأسيس على موضوعات مستمدة من تراث الغرب الثقافى ، فيعود أولهم بنا لعصر استعادة المسرح من الكنيسة التى خبأته عن أعين العامة فى أوروبا ، وعملت خلال ما يقرب من عشرة قرون كاملة على وئده باسم انتهاء عصر الوثنية وتجميد صراع الأرض مع السماء ، دون أن تقدر على إماتته ، لاحتياج المجتمعات الإنسانية لصيغة الحوار المؤسس عليها فن المسرح ، والتى دفعها يوما فى أزمنة مصر القديمة لابتداع المسرح ، فخنقه الكهنة المصريين داخل المعابد ، ونجح الإغريق والرومان بمدنهما الديمقراطية : "أثينا" و"روما" فى منحه للعالم بثنائية حوارية على عربة "ثيسبيس" ، فثلاثية ورباعية فجماعية أسست مسرحا إنسانيا فى الثقافة الغربية ، سرعان ما عطلت مسيرته الكنيسة ، وألغت وجوده ، وخبأت نصوصه الإغريقية واللاتينية فى أقبية مظلمة ، فطن إليها كهان الكنيسة أنفسهم فيما بعد ، حينما اكتشفوا مع القرن العاشر أن العظات الكلامية المباشرة غير مؤثرة فى مجتمع يحلم بأن ينقل حوار الحياة للطقوس الدينية وفنون الفرجة ، فعملوا على إعادة صياغة التعاليم الدينية والمواعظ الأخلاقية فى بنية حوارية ، سرعان ما خرجت خارج الكنيسة ، لتلتقطها فرق الجوالين لتعيد من جديد تأسيس مسرح دنيوى مشاغب ، تستقبله بفتور ثم بمواجهة حادة مع سلطة الدولة المدعومة بالسلطة الدينية لوصول شغبه لوجوده الموناركي ذاته .

استعادة فنون المسرح الكلامية وغير الكلامية ، وإخراجها من قبضة سلطتى الكنيسة والدولة المتحالفة معها وفهمهما المتعنت والقاصر لفن المسرح ، باعتباره خادما للسلطة الأولى ومحكوما بنظرتها الأخلاقية الضيقة ، وتابعا للثانية وغير مطالب بنقدها أو هز صورتها أمام الجماهير ، ومن ثم فأن تخيل وجود فرقة مسرحية من الصعاليك تحاول الانفلات من قبضة سلطة الكنيسة والدولة لتقدم رؤيتها للعالم لجمهور الشارع ، يحمل فى طياته معنى التمرد على الأنظمة المعرقلة لحركة البشر فى الحياة ، والعاملة على ضغط هذه الحياة الجميلة

في مرحلة وسطى عابرة وموقوتة بين موت وموت ، ومعلقة بمنظومة قيم لازمانية توقف كل تفكير في الواقع المعيش ، ويبدو أن هذا المعنى هو الذى جذب الكاتب الشاب "أحمد نبيل" إلى عالم الكوميديا دللارتى الأوروبية عامة ، لكى يدير موضوعه فى نص يستلهم الكثير من ملامح هذه (الكوميديا المرتجلة) ، ويعنونه بعنوان دال هو (الخروج على النص) ويصدره بكلمات مقطرة للشاعر التونسى الشهير "أبو القاسم الشابي" موجهة لقارئه ، بعيدا عن مشاهده بفضاء المسرح ، تقول "ضحكنا على الماضي البعيد وفي غدٍ .. ستجعلنا الأيـــام أضحوكة الآتـي" ، تحمل شعورا دفينا بالخوف من هذا الغد القادم برحم الغيب ، الذى سيضحك ناسه على العائشين فى الزمن الراهن ، الذين ضحكوا بدورهم على ذلك الماضى البعيد ، رغم أنه يستعيد شريحة من ذاك الماضى البعيد ، لكى يجعلنا نضحك مع شخصياته المختارة على ما كان يحدث وقتها ، فالضحك معهم غير الضحك عليهم ، الأول يدفع بناء المسرحية جمهورها المتلقي للوقوف إلى جانب الشخصيات الرئيسة فى مواجهة الواقع المتمردة عليه ، بينما الضحك عليهم يمسخ وجودهم ويثبت الواقع على درجة سكونه التى حددتها السلطات الدينية والدنيوية .

كما أن استدعاء شريحة من الماضى ، أو الصياغة بتصور حدوثها على هذا النحو ، يحولها بجماليات الفن وتقنياته لحالة حضور راهن ، يمنح دلالاته المحلية الماضية عمقا إنسانيا متجاوزا للأزمنة ، فضلا عن أن الصياغة الجمالية هذه تتم داخل نفس الجنس الفنى الذى عبرت عن تمرد أصحابه فى الزمن الماضى ، فيحدث نوع من التماهي بين حدث مسرحي وقع فى الأمس البعيد ، نستقبله فى صورته الحاضرة مجسدا فى فضاء مسرح اليوم ، وأن اختلف الأمر قليلا بين فضاء مسرحي مفتوح فى الساحات العامة قديما ، والمرتبطة به سينوجرافيا نص (الخروج على النص) وفضاء مسرحي مغلق اليوم ، كما شاهدناه فى عرض بفضاء مسرح المعهد العالي للفنون المسرحي ، فالشارع الأوروبي فى الماضي غير الشارع المصرى اليوم ، والجمهور المتلقي العام فى زمن العصور الوسطى الأوروبي المستدعي وأنظمته الملكية ، غير الجمهور المصري النخبوى والمثقف مسرحيا اليوم ، فى زمن علت فيه نغمة الحرية الفردية المطلقة والمنفلتة من أى تقدير لوجود الآخر ، والذى عليه أن يسمو بالرسالة المباشرة القائلة بتمرد شباب المسرحية على فهم قاصر للفن المسرحي يحوله لعظات دينية وأخلاقية ، ليمنحها عمقا يجعلها تعبر عن تمرد شباب اليوم على فهم متخلف يسرى فى عقل المجتمع المصري معارضا وجود الفن عموما ، ومدينا المسرح أخلاقيا ، ومزيفا مسيرته بصياغات باهتة له .

****

يبنى "أحمد نبيل" بنائه الدرامي على واقع ساكن تجسد فيه الحكاية التوراتية المتداولة عن الحضور "آدم" و"حواء" فى البدء فى جنة عدن ، وسقوطه المأسوى على الأرض عقب ارتكابه وحواءه الخطيئة الأولى بالأكل من الثمار الممنوع عليهما بأمر الرب أكلها ، والتى يكرر مسرح العصور الوسطى الدينى تقديمها لجمهوره من المتدينين طلبا للكفارة التى تتطلب الطاعة الكاملة للكنيسة ، فتتصدى لها جماعة من الممثلين الصعاليك (شابان وفتاة) ، قرروا التمرد على السائد ، فخلقوا حدثا دراميا ، يتفجر بسعيهم لتخليص الحكاية من بنيتها الدينية المقدسة ، ويتقدم بتقديمها فى باريس القرن الثاني عشر الميلادى بلمسات واقعية ، تزيل الملل عن مقدميها ، الناتج عن رتابة التكرار ، وتقرب رسالتها لجمهورها دون عظة تلصقها دوما بالتعاليم الدينية ، وهو ما يضع هذه الجماعة فى مواجهة الكنيسة لخروجها على رغبتها فى أن يكون المسرح وسيطا ينقل أفكارها الدينية خارج أسوار الكنيسة ، وهو ما أبعد المسرح عن إطارها الجاد ، وأسقطه فى منزلق الهزل والخلاعة ، مما دفع السلطة الدنيوية ، ممثلة فى الملك للتدخل بسطوتها للقضاء على هذا الخروج المسرحي على نواميس السلطة الدينية وتعاليمها الداعمة للسلطة الدينية .

تنتهى المسرحية الساخرة نهاية مأسوية ، تنتصر فيها سلطتى الكنيسة والدولة ، وتشنق فيها جماعة الصعاليك المتمردين لخروجهم على النصوص المقدسة ، مع صدور صوت خفيض للراوى العارف ببواطن الأمور يشير إلى أنه "في قرون لاحقة سيشهد العالم ما تركوه من أفكار مضيئة" ، وهى قرون طويلة لحقت بالفعل بالقرن الثاني عشر ، وجاءت بأنظمة تجاوزت رؤية السلطة الارستقراطية الملكية ، وقدمت تصورات جديدة لعلاقة المسرح بالدين والمجتمع والحكم ، غير أن النهاية الدرامية على المسرح تظل هى الأقوى من أية كلمات يقولها راو أو تحذفها العروض المختلفة للنص المكتوب ، وهو ما يمس العصب العارى للجمهور المصرى اليوم ، رغم حرص النص الحالي على تغريب موضوعه ونقل وقائعه لأمكنة وأزمنة أوروبية (باريس القرن الثانى عشر) ، والحديث دوما عن روما

وبرلين ولندن ، واستخدام اسم "قايين" اللاتيني بدلا "قابيل" العربي ، وعدم الإشارة عما كان يجرى حول أوروبا فى القرن الثاني عشر ، من تألق علمى وحضارى للمجتمع العربي / الإسلامي الذى أحاط بالجسد الأوروبي من الشرق التركى والغربي الأندلسى ، والذى سار بدوره على نهج الكنيسة الغربية فى موقفها من المسرح ، وأغلق أبوابه تماما فى وجه المسرح ، ورفض تقديم أى صراع بين الأرض والسماء ، ولا بين الشعب وحكامه ، ولا حتى بين الإنسان ومصيره ، فكل شيء فى الذهنية الإسلامية مقدر ومكتوب ، وكل تفكير بعيدا عن آراء الجماعة القديمة هو خروج على النصوص المقدسة وهرطقة مآلها دق العنق .

****

خروجا آخر عن النص ، وتمرد على السائد ، وابتعاد جديد فى المكان والزمان ، وحضور قوى لسلطة الكنيسة مرة ثانية ، وانتصار مجدد لها على سلطة العلم ، بعد انتصارها السابق على قوة الفن ، حيث يأخذنا نص "بيتر إسكندر" إلى فلورنسا بإيطاليا النصف الأول من القرن السابع عشر ، وبالتحديد إلى منزل ومعمل العالم الفلكى والفيزيائي "جاليلليو جاليلي" ، الذى أعلن دوران الأرض مقابل فكرة ثباتها التى تدافع عنها الكنيسة ، مبتدئا نصه بحوار فكرى بين رجل العلم "جاليليو" المؤسس رؤيته للعالم على العقل والتجربة العلمية التى يقوم بها البشر ، وصديقه رجل الدين "أكيليس" المؤسس رؤيته للوجود على الإيمان المطلق بإرادة الرب وقوانين السماء ، ثم حوار آخر بين "جاليليو" وطالب لاهوتى يؤكد على أن كل منجزات العلم ترجع أساسا لقوانين السماء السابقة عليها ، وأن التجارب العلمية تأتى لتثبت ثبوتية هذه القوانين السماوية وتؤكد على إرادة الرب ، على حين يرى "جاليليو" أن إرادة الرب تتحقق عبر تجارب البشر العلمية ، فلا انفصال بين الارادتين ، فالقوانين العلمية تتحقق بإرادة الرب .

ومع ذلك يطلب ديوان التفتيش العلى بالكنيسة بروما مثوله أمامها ، للاستتابة ، مما يحول الجزء الثانى من المسرحية إلى محاكمة لفكر جاليليو ، لمحاكمة عن كتابه (حوار بين منظومتين رئيسيتين" ، متهما بالهرطقة لدفاعه عن نظرية كوبرنيكيس وفكرة ان الأرض ليست مركز الكون بل هى تدور حول الشمس الثابتة كمركز للكون ، عكس ما تراه الكنيسة ، ويعلن جاليليو إيمانه بالكنيسة وتعاليمها ، وأن الأرض هى مركز الكون ، وأنها ثابته والشمس هى التى تدور حولها ، فيحكم عليه بالسجن مدى الحياة فى منزله بفلورنسا ، فيبقى فيه حتى يموت ، بعد أن يصاب بالعمى ، مهزوما أمام سلطة الكنيسة الباطشة ، وان تسلل بعض الأمل فى التغيير ، برسالة تأتيه قبل موته من رجل الدين "أكيليس" ، يخبره فيها بخلعه لرداء رجل الدين ، وتحوله لرجل دنيا لا يخشاه الناس .

****

أمثولة أخرى ، تنفلت من واقعية الزمان ووجوده ، لتجرى فى فضاء غير محدد المعالم ، وعلى أرض تعانى من شح المياه ، بعد أن كفت الآبار عن مد الناس بالماء ، وكادت مياه البحيرة أن تنفذ ، والقمح المخبوء للزمن القادم يكفي بالكاد لسنوات ثلاث ، وبطل مسرحيتنا (اليوم الأخير) للكاتب "محمود جمال" ، التى أعدها بنفسه عن روايته (أريوس) ، مما يشى بإلحاح موضوعه هذا عليه ، ويكشف عن حجم السرد الجاثم على حركة المسرحية وحوار شخصيتها الرئيسة مع الآخرين ، وهى تعيش زمنا قادما بظهر الغيب بعد أن تنهار الحضارات وتفتت الممالك وتغيب الأوطان ، ويسقط من السماء حجر ينهى أزمنة التقدم ، ويعود بالإنسان لحياته البدائية الأولى ، دون تاريخ أو ذاكرة ، ودون معرفة بحروف الكتابة ، زمن فقر وحياة بائسة ، يستشعر داخلها "أريوس" النهاية على الأرض التى يعيش عليها بحلم له رأى فيه القمر باكيا ، فيحزن دون ان يحرك ساكنا ، خوفا من القادم عليه وعلى زوجته وابنتهما ، بينما جاره "دوربان" يعد بلطته للحفاظ على حياته وحياة زوجته من الغزاة القساة القادمون .

مكان شبه صحراوي يهدده من ناحية خطر العطش لنفاد ماء البحيرة ، وتوقف الآبار عن ضخ المياه لأهله ، ومن ناحية أخرى خطر وصول غزاة قساة القلب يدهسون كل من يقف فى طريقهم ، تتباين ردود فعل مواطنيه تجاه الخطر المزدوج بين الاستعداد والخروج الفعلي لملاقاته ، كما يمثله "دوربان" ، والانشغال اللامجدى عنه بتهويمات حلمية والهرب منه بحثا عن وطن مغاير للعيش فيه ، كما يجسده "أريوس" ، الذى يدفعه شخص مجهول نحو الرحيل عن الأرض التى ولد بها فى رحلة أشبه برحلات اكتشاف المعرفة ، حيث يكبر فيها الغسنان كلما امتلك معرفة عبر تجربة حياتية ، فيركب مركب يبحر به بعيدا ، تاركا خلفه زوجته مع جثة ابنته التى دهسها الغزاة ، ويتركه البحار فى أول الطريق ، ليجدف هو مختارا طريقه الذى عليه

أن يسير نحوه ، تلقي به الرحلة لأرض مجهولة ، لا يقف فيها أحدا من رجالها معه غير صبي صغير يقوده بدوره نحو أرض الرجال المشوهين ، ليعرف منهم سر تشوه وجوهم الذى يقومون به بأنفسهم ، كفارة عما فعلوه ذات يوم مع فتاة جميلة ، حاولوا جميعا احتوائها واغتصابها ، بينما أحبت هى واحدا فقط منهم ، فقاموا بتشويهها حتى يبغضها ، وأرادوا من "أريوس" أن يحمل إليها رسالة يطلبون منها السماح ، ويتركونه مع الصبي ليذهبا لملاقاة الموت .

تبدأ الرحلة الثانية ، بعد أن يترك الصبى "أريوس" فجأة ، ويستلمه آخر ليتيح له فرصة الحوار والتعبير عن أفكاره بعيدا عن المونولوجات الطويلة ومساحات السرد الروائية ، ليصلا إلى أرض يعانى أهلها من هطول المطر الكثيف والمتواصل ، ويضطرا للجرى هربا من المطر والنيران لسنوات أربع ، ليدخلا غمار الرحلة الثالثة ، بعد أن توقفا عن الجرى فتوقفت الطبيعة عن مطاردتهما ، وإن راح الطاعون يهاجم المكان ، ويتركه بعد أن غيب رفيق هذه الرحلة بالموت ، تاركا "أريوس" يدخل مغامرة جديدة مع رفيق جديد ، فى مدينة العميان حافظى الذاكرة الإنسانية ، والذين يحملون إليه أوراق التاريخ الذى كان ، والإبداع الذى عرفته البشرية ، ويوجهونه لرؤية السماء حيث يجد ذاته هناك ، ليجد نفسه فجأة فى سجن خالد لا مهرب منه ، تمر عليه السنون دون أن يدرك سبب سجنه ، حتى يتزلزل السجن بفعل الرياح الغاضبة ، فيهب الجميع ماعدا هو ، فيلتقي بشاب يخرج معه من السجن لمجهول آخر ، يلتقي فيه بالمرأة التى حمل إليها رسالة المغامرة الأولي ، ويعود لأرضه التى خرج منها ليلتقى بزوجته بعد أن هرم ، ويكتشف حقيقته داخل نفسه ، دون أن يمسك بتلابيب هذه الحقيقة الساكنة بأعماقه ، والتى أجبرته على عدم الخروج لملاقاة الأعداء جبنا ، والخروج من أرضه فرارا من هؤلاء الأعداء ، والعودة بثمار غير ناضجة بيديه .

ثلاثة نصوص لثلاثة كتّاب شباب ، يعشقون المسرح ويعبرون به عما يعتمل فى عقولهم ، ويجيش بأفئدتهم ، نضعها بين أيدى القارئ المثقف كى يبحر معها داخل الوطن ، فهى رغم ما يبدو على موضوعاتها وشخصياتها من تغريب مكانى وزمانى ، لا تبارح أرضها ، وتقدم لنا شهادة صادقة عن وعى تشكل ورؤية تكونت فى زمن لا نملك فيه غير فضيلة المواجهة بكافة سبل الحوار الناضج الخلاق .